(Wagner)
Vogel

Richard Wagner.

Sein Leben und seine Werke.

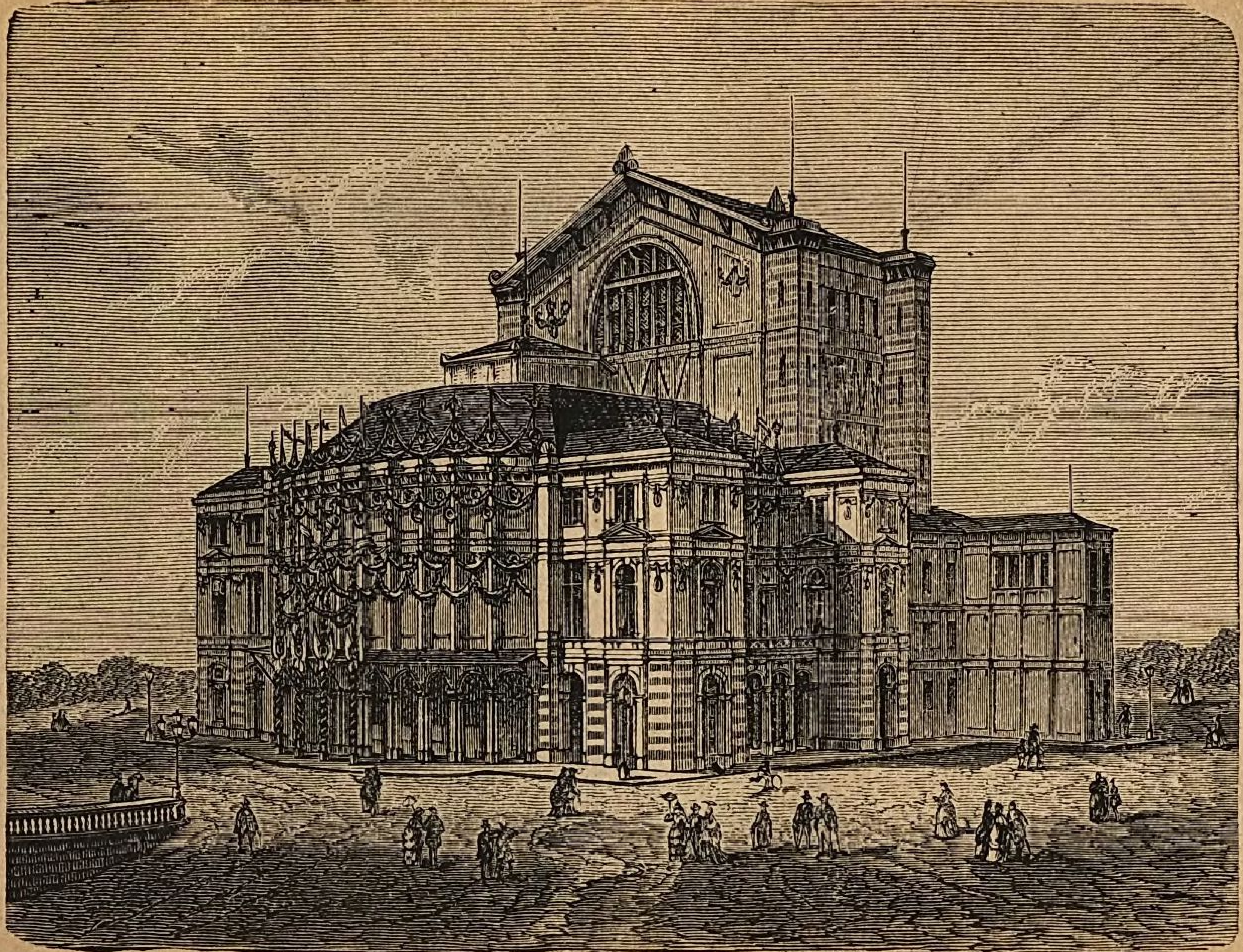
Von

Bernhard Vogel.

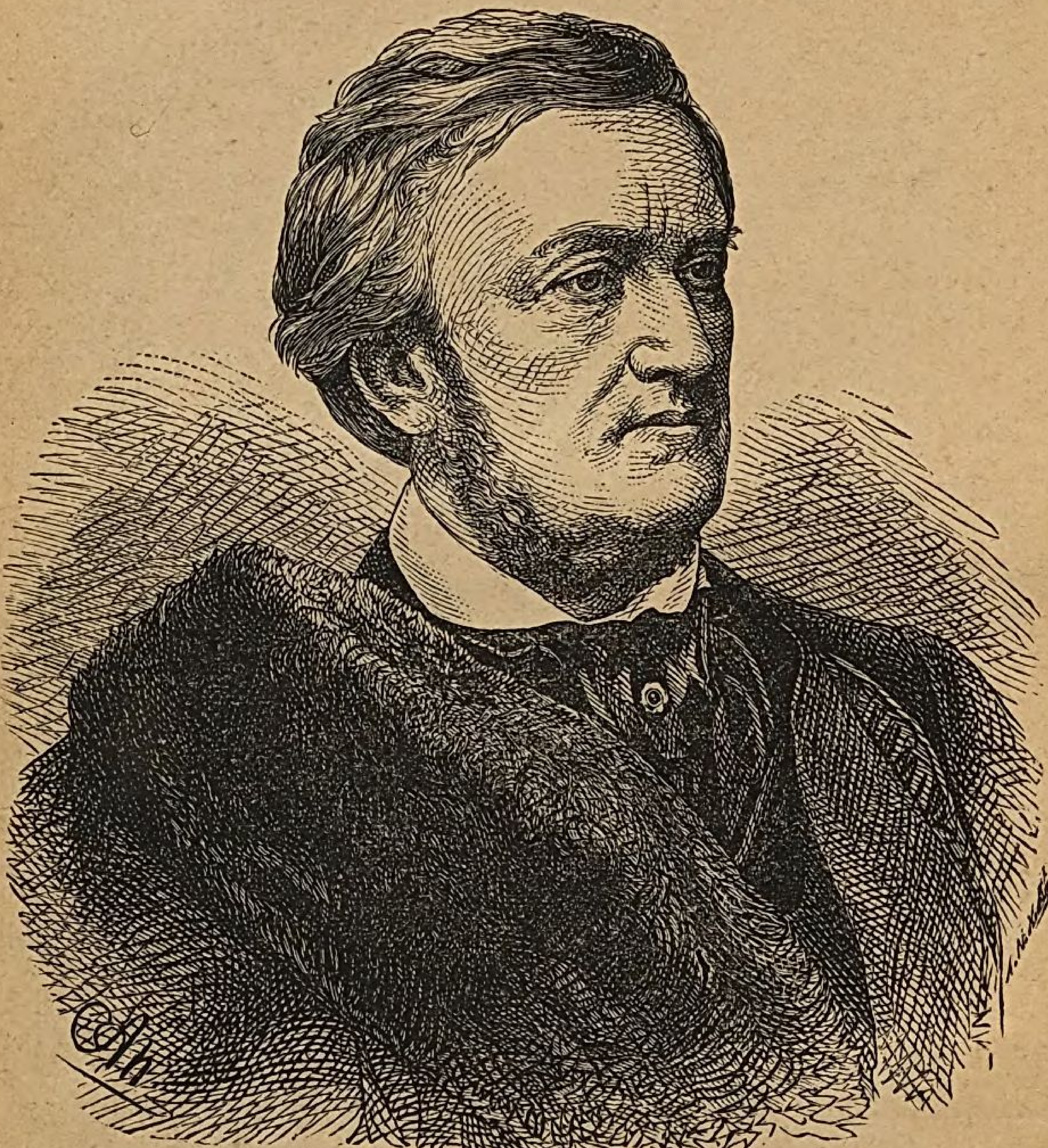
Wohlfeile Ausgabe.

Preis 50 Pf.

Leipzig, Petersburg und Moskau.
Verlag und Eigentum von Jul. Heinr. Zimmermann.



Das Wagnertheater in Bayreuth.



Richard Wagner (geb. 22. Mai 1813).

Richard Wagner.

Sein Leben und seine Werke.

Von

Bernhard Vogel.

Eigenthum des Verlegers für alle Länder
Jul. Heinr. Zimmermann,
Leipzig, Querstr. No. 26 u. 28.
St. Petersburg. Moskau.

Inhalt.

Vorrede.

Jetzt, da jeglicher lies't und viele Leser das Buch nur
Ungeduldig durchblättern und, selbst die Feder ergreifend,
Auf das Büchlein ein Buch mit seltener Fertigkeit pfropfen,
Soll auch ich, du willst es, mein Freund, dir über das Schreiben
Schreibend die Menge vermehren und meine Meinung verkünden,
Daß auch andere wieder darüber meinen und immer
So in's Unendliche fort die schwankende Woge sich wälze.
Doch so fährt der Fischer dem hohen Meer zu, sobald ihm
Günstig der Wind und der Morgen erscheint; er treibt sein Gewerbe,
Wenn auch hundert Gesellen die blinkende Fläche durchkreuzen.

Goethe. (Erste Epistel.)

Wer heutigen Tages über Wagner schreibt, muß sich seinem Publicum gegenüber zuerst entschuldigen: denn die Literatur über diesen gewaltigen Dichtercom-

ponisten ist bereits so reichhaltig, in mancher Hinsicht sogar erschöpfend, daß über ihn wesentlich Neues nicht mehr vorgebracht werden kann, zumal jetzt nicht, da der früher so heiß wogende Kampf der Parteien mit einem großen Siege der Wagner'schen Sache beendet ist. Und aus diesem Grunde fühlte ich mich veranlaßt, zu meiner Entschuldigung auf des Altmeister Goethe's beherzigenswerthe Hexameter zurückzugreifen. Nur stellt sich meine Aufgabe der seinen gerade entgegengesetzt: während ihm es oblag auf das „Büchlein ein Buch zu pfropfen", kommt es mir umgekehrt nur darauf an, den Inhalt manches dickleibigen Buches in seinen ausschlaggebenden Kern in diesem Büchlein zu fixiren und ein Anderer zieht vielleicht auch dieses zusammen wie jener orientalische Weise in Rückert's „Weisheit des Bramannen", der solange seine tausendbändige Bibliothek excerpirte, bis er deren Essenz in einem einzigen Sinnspruch eingefangen.

Zugleich handelt es sich hier darum, den großen Mann von der Wiege bis zum Grabe zu geleiten, in kurzen, bündigen Zügen sein Lebensbild zu geben und seine Schöpfungen zu würdigen; das Alles in einem Tone, der gleichweit von jenem schädlichen, widerwärtigen Byzantinismus wie von nüchterner Schulmeisterei sich entfernt hält, mit warmer Begeisterung erwünschte Objectivität und männlichen Freimuth verbindet und den Leser mit Enthusiasmus für die wahrhaft bewunderungswürdigen Seiten Wagner's von Neuem erfüllt. Nicht an die „Wagnerianer" im engeren Sinne des Wortes, sondern an Alle im deutschen Volke, die den großen Meister aus seinen unvergänglichen Werken kennen und verehren, wendet sich diese Schrift. Sie schlägt ein summarisches Verfahren ein; wer sich bezüglich der oder jener Kunstfrage Specialstudien wid-

men will, der findet hoffentlich in dem der einschlägigen Literatur bestimmten Abschnitt des Anhanges eine zweckentsprechende Orientirung.

Leipzig, L. van Beethoven's Todestag 26. März 1883.

Bernhard Vogel.

Das große, ereignißschwere Jahr 1813 steht mit flammender Schrift eingetragen im Buche der Weltgeschichte. Welcher Deutsche, der liebevoll auf die Geschicke seines Vaterlandes zurückblickt, wäre über dessen weittragende Bedeutung sich nicht klar geworden? Das politische, seit der unglücklichen Schlacht bei Jena stetig sich steigernde Elend hatte den höchsten Gipfel erreicht, der Stern Napoleon's begann auf den Russischen Eisfeldern zu erbleichen, eine gewaltige Gährung bemächtigte sich der Gemüther, die eingeschnürt von den Stricken der französischen Despotie kaum Luft zum freien Athmen fanden; schüchtern nur traten vorerst die Versuche auf, diesem unerträglichen Zustande ein Ende zu bereiten, die ermuthigenden, poetischen Zurufe eines Arndt, Rückert, Schenkendorf, Körner fanden nur langsam den erwünschten Anklang: aber die dadurch entzündete Flamme nationaler Erhebung loderte bald siegesprangend empor. Als diese gewaltigen politischen Ereignisse sich vorbereiteten und der Genius der deutschen Freiheit die Flügel zu regen begann, wurde in der Stadt der dreitägigen Völkerschlacht, in jener Metropole für Kunst und Wissenschaft, wo ein Joh. Sebastian Bach in länger als dreißigjähriger Wirksamkeit unvergeßlich große, ebenso zahlreiche als tiefsinnige Werke geschaffen, wo einer der bahnbrechendsten Denker unserer Nation, Leibnitz, das Licht der Welt erblickt hatte, wo seit alter Zeit die

Wiege eines weitverzweigten Weltverkehrs gestanden, in dem altehrwürdigen **Leipzig** wurde am 22. Mai Wilhelm Richard **Wagner** geboren, als der Sohn eines braven, arbeitstüchtigen Stadtbeamten, der seine Wohnung am Brühl (im rothen Löwen) aufgeschlagen hatte.

Es ist ein schöner, den Liebhabern mystischer Beziehungen gewiß bedeutsam scheinender Zufall, daß in dem Jahre der beginnenden politischen Wiedergeburt Deutschlands und der Befreiung aus schwerlastendem französischem Joche auch der Knabe das Licht der Welt erblickte, der als Mann die Fesseln zerbrach, in welchen die deutsche Kunst so lange gelegen und geseufzt hatte nach Erlösung aus der bejammernswürdigen Knechtschaft. Um diese Mission zu erfüllen, gab es freilich eine Reihe der hemmendsten äußeren Verhältnisse zu überwinden, an Muth dazu und Thatkraft hat es ihm glücklicher Weise nie gefehlt. Unter dem betrübenden Trauerfalle, den Vater bereits verloren zu haben, kaum daß das jüngste Söhnlein fünf Monate alt geworden — in den Drangsalen vor und nach der Leipziger Völkerschlacht opferte sich der äußerst pflichtgetreue Rathsactuar Friedr. Wagner für das Wohl der Mitmenschen auf — unter trüben und gedrückten Verhältnissen wuchs Richard heran. Die erste Erziehung konnte eine sorgfältige sicherlich nicht genannt werden; es hat später nicht an Leuten gefehlt, die Alles, was ihnen an der Person Wagner's nicht gefallen wollte, auf diesen Mangel an Erziehung zurückführten und damit Manches zu entschuldigen suchten. Ob sie darin Recht hatten, ob eine derartige Erklärungsmethode überhaupt nöthig war, kann an dieser Stelle unerörtert bleiben; nur das ist feststellenswerth, daß auch als seine Mutter nach einigen Jahren sich wieder verheirathete und zwar mit dem Schauspieler und dilettirenden Maler Ludwig Geyer in Dresden, der Knabe

nach wie vor sich und seinen Neigungen größtentheils selbst überlassen blieb. Sein Stiefvater, als passionirter Farbenkünstler, hätte am liebsten für die Malerei ihn ausgebildet, infolge ausgesprochener Unlust und geringer Begabung Richard's für diese Kunst sah er nun von seinem Vorhaben ab, in ängstlicher Ungewißheit darüber, nach welcher Richtung wohl einmal irgend ein Talentbeweis seines Pflegesohn's sichtbar werden würde. Auf dem Krankenlager noch mit der Zukunft des Knaben beschäftigt, hörte Geyer eines Tages, wie Richard auf dem Clavier sich abmüht mit Weber's Freischützmelodie: „Wir winden Dir den Jungfernkranz"; da dämmerte in ihm eine beglückende Ahnung und er richtete an seine Frau die Frage: „Sollte der Junge vielleicht Talent zur Musik haben?" Kurze Zeit darauf starb Geyer. Seine Famililie befand sich in schlimmsten Bedrängnissen; der Mutter machte vor Allem der fernere Entwicklungsweg Richard's große Sorgen. Welchen Fortgang sein Leben von diesem Zeitpunkt ab genommen, hat Wagner selbst vor vielen Jahren auf Veranlassung seines damaligen Freundes Heinrich Laube in einem Aufsatze der Zeitung für die elegante Welt erzählt. Er berichtet:

„Ich kam mit meinem neunten Jahre auf die Dresdner Kreuzschule; ich wollte studiren, an Musik wurde nicht gedacht, zwei meiner Schwestern lernten gut Clavier spielen, ich hörte ihnen zu, ohne selbst Clavierunterricht zu erhalten. Nichts gefiel mir so, wie der „Freischütz"; ich sah Weber oft vor unserem Hause vorbeigehen, wenn er aus den Proben kam; stets betrachtete ich ihn mit heiliger Scheu.

Ein Hauslehrer, der mir den Cornelius Nepos explicirte, mußte mir endlich auch Clavierstunden geben; kaum war ich über die ersten Fingerübungen hinaus,

so studirte ich mir heimlich, zuerst ohne Noten, die Ouverture zum „Freischütz" ein; mein Lehrer hörte das einmal und sagte, aus mir würde nichts. Er hatte Recht, ich habe in meinem Leben auch nicht Clavier spielen gelernt. Nun spielte ich nur noch für mich, nichts wie Ouverturen und mit dem greulichsten Fingersatze ...

Diese Beschäftigung mit Musik war aber nur große Nebensache: Griechisch, Lateinisch, Mythologie und alte Geschichte waren die Hauptsache. Ich machte auch Gedichte. Einmal starb einer unser Mitschüler, und von den Lehrern wurde an uns die Aufgabe gestellt, auf seinen Tod ein Gedicht zu machen, das beste sollte gedruckt werden; — das meine wurde gedruckt, jedoch erst, nachdem ich vielen Schwulst daraus entfernt hatte. Ich war damals elf Jahre alt. Nun wollte ich Dichter werden, ich entwarf ein großes Trauerspiel, welches ungefähr aus „Hamlet" und „Lear" zusammengesetzt war; der Plan war äußerst großartig: zweiundvierzig Menschen starben im Verlauf des Stückes und ich sah mich bei der Ausführung genöthigt, die Meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Acten die Personen ansgegangen wären. Dieses Stück beschäftigte mich zwei Jahre lang.

Ich verließ darüber Dresden und die Kreuzschule und kam nach Leipzig. Auf der dortigen Nicolaischule setzte man mich nach Tertia, nachdem ich auf der Dresdner Kreuzschule schon in Secunda gesessen; dieser Umstand erbitterte mich so sehr, daß ich von da an alle Liebe zu den philologischen Studien fahren ließ. Ich ward faul und liederlich, blos mein großes Trauerspiel lag mir noch am Herzen.

Beethoven's Musik zu „Egmont" begeisterte mich so, daß ich um alles in der Welt mein fertig gewordenes Trauerspiel nicht anders vom Stapel laufen lassen

wollte, als mit einer ähnlichen Musik versehen. Ich traute mir ohne alles Bedenken zu, diese so nöthige Musik selbst schreiben zu können, hielt es doch aber für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. Um dies im Fluge zu thun, lieh ich mir auf acht Tage Logier's Methode des Generalbasses und studirte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich: ich beschloß, Musiker zu werden.

Währenddem war mein großes Trauerspiel von meiner Familie entdeckt worden; sie gerieth in große Betrübniß, weil am Tage lag, daß ich darüber meine Schulstudien auf das Gründlichste vernachlässigt hatte, und ich ward somit zu fleißiger Fortsetzung derselben streng angehalten. Die heimliche Erkenntniß meines Berufes zur Musik verschwieg ich unter solchen Umständen, componirte nichtsdestoweniger aber in aller Stille eine Sonate, ein Quartett und eine Arie.

Als ich mich in meinem musikalischen Privatstudium hinlänglich herangereift fühlte, trat ich endlich mit der Entdeckung desselben hervor. Natürlich hatte ich nun harte Kämpfe zu bestehen, da die Meinigen auch meine Neigung zur Musik nur für eine flüchtige Leidenschaft halten mußten, umsomehr, da sie durch keine Vorstudien, besonders durch etwa erreichte Fertigkeit auf einem Instrument, gerechtfertigt war....

Nun kam aber die Julirevolution; mit einem Schlage ward ich Revolutionär und gelangte zu der Ueberzeugung, jeder halbwegs strebsame Mensch dürfte sich ausschließlich nur mit Politik beschäftigen. Mir war nur noch im Umgang mit politischen Literaten wohl; ich begann auch eine Ouverture, die ein politisches Thema behandelte. So verließ ich die Schule und bezog die

Universität, zwar nicht mehr, um mich einem Facultäts-Studium zu widmen — denn zur Musik war ich nun dennoch bestimmt —, sondern um Philosophie und Aesthetik zu hören. Von dieser Gelegenheit, mich zu bilden, profitirte ich so gut als gar nichts; wohl aber überließ ich mich allen Studenten-Ausschweifungen, und zwar mit so großem Leichtsinn und solcher Hingebung, daß sie mich bald anwiderten.

Die Meinigen hatten um diese Zeit große Noth mit mir: meine Musik hatte ich fast gänzlich liegen lassen. Bald kam ich aber zur Besinnung: ich fühlte die Nothwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums der Musik und die Vorsehung ließ mich den rechten Mann finden, der mir neue Liebe zur Sache einflößen und sie durch den gründlichen Unterricht läutern sollte. Dieser Mann war Theodor Weinlich, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig. Nachdem ich mich wohl schon zuvor in der Fuge versucht hatte, begann ich jedoch erst bei ihm das gründliche Studium des Contrapunktes, welchen er die glückliche Eigenschaft besaß, die Schüler spielend erlernen zu lassen. In dieser Zeit lernte ich erst Mozart richtig erkennen und lieben."

Was wir aus diesen autobiographischen Mittheilungen erfahren, ist höchst characteristisch für Wagner's geistige, poetische und musikalische Bestrebungen. Daß anfangs die Dichtkunst, und später erst die Musik in ihren Bannkreis ihn zogen, daß Mozart, Weber und Beethoven die Meister waren, zu denen er wie zu den glänzendsten Leitsternen im gläubigen Vertrauen aufblickte, das geht daraus in erster Linie hervor.

Und mit welcher Liebe gedenkt er, der bisweilen der crassesten Pietätlosigkeit geziehen wurde, seines Lehrers, des würdigen Theoretikers Cantor Weinlich! In der „conservatorienlosen" Zeit genossen mit vollstem

Recht die Cantoren der Thomasschule des höchsten Ansehens; welch' zahlreiche und bedeutende Talente mit ihrem Unterrichte sie herangebildet, kann allen denen, die neuerdings das ausschließliche Heil von den Conservatorien erwarten, nicht oft genug zur Beschwichtigung ihrer Dithyramben in's Gedächtniß zurückgerufen werden. Wie viele, später sehr gefeierte Musikgrößen saßen als Lernende zu Füßen des riesengroßen Joh. Sebastian Bach! Welche ersprießliche pädagogische Thätigkeit übten seine Nachfolger aus, z. B. ein Joh. Adam Hiller! Der Componist vom „Ende des Gerechten", Gottfried Schicht, wurde der Lehrer von Heinrich Marschner, dem nahen Geistesverwandten Weber's und des directen Vorgängers von Richard Wagner, der dem Hans Heiling-, Vampyr- und Templercomponisten stets in Verehrung zugethan geblieben. Cantor Weinlich nun widmete sich der Unterweisung seines hochbegabten Schülers mit der größten Pflichttreue und mit dem schönsten Erfolge. Als der Cursus beendet, das vorgesteckte Lehrziel erreicht war, gab ihm der Lehrer das beste Zeugniß und seinen Segen mit der Abschiedsbemerkung: wenn auch in der ferneren Musikpraxis sich vielleicht keine Gelegenheit darbieten sollte, alle die gefundene contrapunktische Gelehrsamkeit zu verwerthen, die sich der Schüler nun angeeignet habe, so sei es doch immer eine schöne Sache um ihren Besitz und gebe Jedem die nöthige Sicherheit und Selbständigkeit.

Schon in dieser Periode regte sich in ihm der Drang nach harmonischer Geistesbildung; philosophischen Collegien als Student der Leipziger Universität beizuwohnen, war ihm Bedürfniß: das philisterhafte Musikerthum, das nichts weiter kennt, als Notenpapier, Feder, Tinte, Violine oder Clavier, günstigenfalls noch einige halbvermoderte Partituren, war ihm schon damals ein Gräuel. So

sehr er mit Leib und Leben seiner Kunst diente, so rastlos fleißig er sich selbst mechanischen Arbeiten unterzog — schrieb er sich doch z. B. aus reinster Begeisterung für Beethoven's „Neunte Symphonie" das umfangreiche Werk vollständig in Partitur ab — so blieb sein reger Geist doch nie verschlossen allen den Bewegungen, die sich auf geistigem und politischem Gebiete vollzogen. Den alten Satz: Künstler sind geborene Aristocraten — wirft Richard Wagner über den Haufen; er, der feurigsten Künstler einer, war zum Radicalen, zum Democraten vorher bestimmt. War es daher ein Wunder, wenn er der Julirevolution von 1830 zujauchzte und sich sogar zu einer Revolutionsouverture begeistern ließ? Der Neigung zum Extravaganten gab er zu dieser Zeit, wie gelegentlich Heinrich Dorn in seinen Lebenserinnerungen erzählt, unter Anderm darin nach, daß er seine Partituren mit möglichst buntfarbiger Tinte schrieb, so zwar, daß die Systeme der Holzbläser vielleicht blau, des Blechs grün, der Streicher roth uniformirt erschienen und weil der damals von ihm sehr hochgehaltene Bellini sehr stark vom Piston in seinen Opern Gebrauch machte, spielte in seinen damaligen Orchestercompositionen dieses Instrument eine außerordentliche Rolle: es soll, wie Dorn erzählt, die geschriebene Stimme ein Dutzend Seiten umfaßt haben!

Im Jahre 1832 wanderte er nach Wien, um dort, wo sein Abgott Beethoven Göttliches geschaffen und seit 1827 auf dem Währinger Friedhof begraben lag, mit seinem Werke, einer Symphonie aufzutreten, die gleichsam ein Dankesopfer für den Meister sein sollte, der so bestimmend auf ihn und seine musikalische Entwicklung eingewirkt. Unverrichteter Dinge jedoch zog er von dem Capua der Geister wieder fort, Prag kam seinen Wünschen freundlich entgegen, das Conser-

vatorium brachte seine Symphonie zur Aufführung. Nach Leipzig zurückgekehrt, trat er mit ihr 1833 in die größere Oeffentlichkeit. Kurz vor seinem Tode hat Richard Wagner in einem an den Herausgeber vom „Musikalischen Wochenblatt" gerichteten Brief sich über die Geschichte der Leipziger Aufführung seiner Jugendsymphonie mit humoristischem Behagen ausgesprochen und selbst einige Notenbeispiele daraus mitgetheilt. Und wunderbar: kaum daß der Meister dies Werk, das wer weiß wie lang gänzlich verschollen und nur in Stimmen vorhanden war (die später Anton Seidl zur Partitur zusammenstellte), noch einmal in Venedig vom dortigen Orchester sich hatte zu Gehör bringen lassen und dabei erinnerungsselig ein halbes Jahrhundert seine eigene künstlerische Entwicklung vor seinen Augen vorüberziehen gesehen, mußte er auf italienischem Boden für ewig die Augen schließen.

Im Leipziger Gewandhaus, diesem seit Bach's Zeiten als hervorragendste Concertstätte hochgepriesenen Kunstinstitute, war Wagner's symphonischer Erstling mit warmem Beifall aufgenommen worden; später als Mendelssohn mit der Vollmacht eines Autokraten an's Ruder kam, fand Wagner äußerst selten nur mit Bruchstücken aus seinen Opern im ersten Concertsaale der Heimathstadt Berücksichtigung. Zu einem irgendwie engeren Verhältniß sind beide Künstler nie gekommen: der weiche, in vornehmer Gesellschaft groß gewordene, vor allem dem absolutesten Fachmusikerthume zugewandte conventionell liebenswürdige Mendelssohn konnte sich mit dem kühnen, selbstbewußten, democratisch angehauchten und in jedem Sinne explodirenden Geiste Wagner's niemals befreunden und er, der vom Musiker vor allen Dingen technische Fertigkeit, wenn nicht Virtuosität auf irgend einem Instrumente verlangte, (wie wir aus Briefen

Otto Ludwig's, des späteren Dramatikers und Schöpfers eines „Erbförster", „Makkabäer" 2c., wissen, der ursprünglich sich unter Mendelssohn's Führung der Musik widmen wollte, später aber diesen Plan aufgab), glaubte auf den überdies vier Jahre jüngeren Collegen, dessen Clavierspiel äußerst mangelhaft sein mochte, im Stillen mit derselben Geringschätzung blicken zu dürfen, wie er sie auch Berlioz gegenüber, den er brieflich als einen „durchaus unmusikalischen Menschen" characterisirte, bei verschiedenen Anläßen sarkastisch genug offenbarte.

Nun, es ist vielleicht ein Glück, daß Wagner die Freundschaft Mendelssohn's nicht genoß; auf alle Fälle trat so die Versuchung nicht an ihn heran, ihm zu Liebe sich irgendwie zu modificiren und der eigensten Selbständigkeit sich zu begeben.

Ueber seine erste Symphonie schrieb Heinrich Laube eine sehr anerkennende Kritik in der später von ihm redigirten „Zeitung für die elegante Welt": Der Führer von dem „jungen Deutschland" nahm an den Bestrebungen Wagner's zu dieser Zeit innigsten Antheil und namentlich seinem schriftstellerischen Talente zollte er auch fernerhin volle Anerkennung, umsomehr, als das von ihm gepredigte Evangelium von der „Emancipation des Fleisches" in Wagner einen der rückhaltslosesten Bekenner gefunden. Die hier angeknüpften guten Beziehungen zwischen ihm, Laube und Gutzkow waren jedoch nicht von Bestand. Als Wagner kühler geworden gegen die „Emancipation des Fleisches" und dafür um so glühender eintrat für die „Emancipation des Geistes", d. h. für die immer strengere Durchführung der von ihm als allein berechtigten Kunstprincipien, da wandten sich die Literaten von ihm ab und sie ließen es an spöttischen Bemerkungen, witzelnden Impertinenzen von nun ab seinem ferneren Wirken gegenüber nicht fehlen.

Gutzkow besonders, mit dem Wagner eine Zeitlang sogar amtlich am Dresdener Hoftheater zu verkehren hatte, war von bitterm Haße gegen den Dichtercomponisten erfüllt; kurz vor seinem Tode gab er diesem wenig edlen Gefühle sogar in einem in der „Wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung" abgedruckten längeren Bericht nachträglich Ausdruck. Das „junge Deutschland" war viel zu sehr für rein literarische Interessen eingenommen, besaß zudem viel zu wenig Sinn für den wahren Geist der Musik, als daß Wagner im dauernden Verkehre mit ihm für sich irgend welchen wesentlichen Nutzen hätte ziehen können.

Wagner's dichterische Productionen anzuerkennen, hielt die erwähnte Genossenschaft nun vollends unter ihrer Würde, wie auch ein Theil der musikalischen Kritik sich mit ihnen nur höchst oberflächlich, vom Rienzi bis herab zum Parsifal, beschäftigt hat. Dieselben Leute, die darüber die lautesten Hymnen angestimmt, daß Händel einst, als ihm sein privilegirter Oratoriumtextschreiber nicht nach Wunsch bedient hatte, selbst die Feder zur Hand nahm und sich den Text zum „Messias" aus eigener bibelfester Tüchtigkeit heraus eigenhändig niederschrieb, dieselben Leute, denen Mendelssohn auch deshalb ein bewunderungswürdiges Genie dünkte, weil er die beiden harmlosen Büchelchen zum „Paulus" und „Elias" sich selbst zusammengestellt, sie zuckten mit den Achseln, wenn auf Wagner's dichterische Potenz die Rede kam. Und doch hat sie sich in ihm zu allen Zeiten so stark bethätigt, daß nur böser Wille sie verkennen und die gehörige Beachtung ihr versagen konnte.

Der Begriff „Dichtercomponist" ist im eigentlichsten Sinne erst durch Wagner uns geläufig und verständlich geworden. Als Knabe schon vom Geiste der Poesie ergriffen, als Jüngling immer treuer sich ihr zuwendend

und dabei in der Musik lebend und webend, bildete er sich im Dienste beider Künste zu einem Meister heran, wie ihn vorher die Kunstgeschichte keines Volkes aufzuweisen oder nur geahnt hat. Diese Verschmelzung von Dichtkunst und Musik, welche sich in seinem Schaffen vollzogen, steht einzig da. Was wir ihr zu danken haben, ist wahrlich so bedeutend und eigenartig, daß man nicht begreifen kann, wie Manche grade ihrertwegen Richard Wagner zürnten. Wo bleiben die Streichquartette, Trios, Quintette und alle die sonstigen Gattungen der höheren Kammermusik bei Wagner? Sie müssen deshalb fehlen, weil sein musikalisches Denken sich nicht hinlänglich auf einen festen Punkt concentrirt. Solche Argumentationen konnte man früher vielfach hören und Viele glaubten daran. Als ob nicht gerade vom musikalischen Dramatiker die höchste Sammlung aller Kräfte erfordert würde und Wagner grade nach dieser Richtung nicht als Muster aufzustellen wäre!

Schon 1834, als er während eines Besuches bei seinem Bruder Albert, Regisseur zu Würzburg, sich eine, allerdings niemals zur Aufführung gekommene Oper, betitelt „Die Feen" geschrieben, hatte er die Bahn des Dichtercomponisten betreten, und niemals hat er sie wieder verlassen. Kaum daß er im Jahre 1836 das Amt eines Capellmeisters am Theater zu Magdeburg übernommen, schritt er unter Zugrundelegung des Shakspeare'schen Stückes „Maß für Maß" zur Dichtung und Composition einer neuen, „das Liebesverbot" betitelten Oper, die nach dem Urtheile Vieler sehr stark an Marschner'sche Vorbilder angeklungen und entschiedene dramatische Begabung verrathen haben soll, aber aus mancherlei Gründen nachwirkenderen Erfolg nicht errang. Wie konnte es anders sein in einer Provinzstadt wie Magdeburg, wo überdies die Opernzustände

in keineswegs glänzender Verfassung sich befanden. Als dreiundzwanzigjähriger Capellmeister verheirathete er sich hier mit der schönen und talentirten Schauspielerin Minna Planer. Die Mahnung Schiller's:

Drum prüfe wer sich ewig bindet,
Ob sich das Herz zum Herzen findet

scheint er in diesem Falle weniger genau beobachtet zu haben. So blieb ihm von nun ab, in einer wenig erfreulichen, kinderlosen, später gerichtlich getrennten Ehe auch nicht erspart, die bittere Wahrheit des Nachsatzes zu erfahren:

Der Wahn ist kurz, die Reu' ist lang.

Wie er in den nächstfolgenden Jahren aller Störungen ungeachtet, die ein stetiges ruheloses Wandern von einem Ort zum andern mit sich brachte, doch noch Muse und zugleich den Muth fand, nach Bulwer's Roman den Text zu „Rienzi" zu schreiben und bis 1839 zwei Acte davon fertig zu componiren, bleibt für alle Zeiten denkwürdig. Aus der amtlichen Stellung in Riga, wo Carl von Holtei sein Theaterdirector gewesen und wo ihn das Comödiantenleben mit innerlichstem Ekel erfüllt hatte, schied er aus, und wandte sich, das Herz voll großer Hoffnungen, nach London; so wenig ihm direct diese Ueberfahrt seinen Wünschen Erfüllung brachte, so wurde sie ihm doch in einer andern Weise fruchtbringend: während eines Seesturmes tauchte in ihm die Sage vom „fliegenden Holländer", auf die er vielleicht schon durch Heine aufmerksam gemacht worden war, in aller Lebendigkeit auf; nicht lange währte es und die Dichtung stand scizzirt vor ihm und als er in Paris angekommen, wo er seinen „Rienzi" zur Aufführung zu bringen sich Hoffnung machte, gewährte ihm die Composition des „Fliegenden Holländer" den besten Trost in einer Zeit trübster Enttäuschungen

und drückendster Nahrungssorgen. „Pegasus im Joche", so mochte er wohl seufzen, wo er, nur um das Leben nothdürftig zu fristen, für Schlesinger in Berlin die bestellten Arrangements aus beliebten italienischen Opern für Militärcapellen fertigen und abliefern mußte. Drei Jahre mühseligster Existenz, während welcher er nur zu oft mit dem Goethe'schen Harfner „sein Brot mit Thränen aß und die himmlisch hohen Mächte kennen lernte", verlebte er in Paris, von 1839—42. Mittlerweile war es den nachdrücklichsten Empfehlungen Meyerbeer's gelungen, die Direction der Dresdener Hofoper zu einer Aufführung des „Rienzi" zu bewegen; der Dresdener Heldentenorist Tichatscheck, bis dahin vor Allem für Meyerbeer schwärmend, nahm sich der Novität, weil sie ihm eine seiner lohnendsten und glänzendsten Rollen zu bieten versprach, eifrig an. Der junge, seit April 1842 nach Dresden übergesiedelte Componist fand in ihm einen fördersamen Freund, die erste Aufführung des „Rienzi" am 20. October desselben Jahres gestaltete sich zu einem großartigen Triumphe für das Werk, für Tichatscheck und Wagner. Den sieggekrönten Componisten zeichnete man zunächst mit der Ernennung zum königlichen Musikdirector aus; kurze Zeit darauf, nachdem am 2. Januar 1843 auch der „Fliegende Holländer" über die Bühne gegangen, wurde Wagner mit der Würde eines Capellmeisters am königlichen Hoftheater bekleidet. Wie Mancher hätte nunmehr, da er eingelaufen in den Hafen einer gesicherten Lebensstellung, es sich bequem gemacht und für längere Zeit auf den frischen Lorbeeren ausgeruht. Wagner hingegen fand gerade in ihr den kräftigsten Ansporn zu einem rastlosen Weiterstreben und einer gesteigerten Entfaltung aller ihm so reichlich beschiedenen Talente.

Freund und Feind zollte der Wirksamkeit des Dres-

dener Capellmeisters rückhaltslose Anerkennung. An derselben Stelle, wo einst Karl Maria von Weber am Dirigentenpulte gestanden und wo im Orchester noch in alter Frische die Tradition seines Beispiels fortlebte, fand sein feuriger Amtseifer volle Befriedigung.

Was Wagner in Angriff nahm, mußte unter allen Umständen zum besten Ende gebracht werden. Sein scharfer Verstand, die Echtheit seiner Begeisterung, eine eindringliche, mit schlagendem Humor gewürzte Beredtsamkeit, die genaueste Sach- und Fachkenntniß, ein genialer Ueberblick des Kunstganzen und intimste Vertrautheit mit dem technischen Detail, alle diese Eigenschaften befähigten ihn zum vorzüglichen Dirigenten; wie denn auch in späterer Zeit die bedeutendsten Concertleiter, von Hans von Bülow und Hans Richter an bis herab zu dem jungen Anton Seidl, dem Dirigenten des Angelo Neumann'schen Wagnertheaters, aus seiner Schule hervorgegangen sind und eine ganze Generation von seiner Unterweisung den Nutzen gezogen hat, der auf das öffentliche Concert- und Bühnenleben seit Jahren höchst bedeutsam einwirkt. Technische Correctheit in den Leistungen des Orchesters und des darstellenden Bühnenpersonals keineswegs unterschätzend, war es ihm doch vor allen Dingen darum zu thun, den Geist jedes Kunstwerkes allen an der Ausführung Betheiligten zum klarsten Bewußtsein zu bringen und es fiel ihm nicht schwer, selbst in der Form längerer Vorträge ihnen darüber die erwünschte Klarheit zu geben. Eingefleischten Practikern schien dies Verfahren mitunter zu doctrinär, selbst ein Heinrich Marschner wollte von dieser Art der Musikbelehrung sich nicht viel versprechen, doch hielt Wagner daran fest, um in der Folge Manches, was er bei solchen Anläßen dem flüchtigen Worte anvertraut, genauer zu durchdenken und schrift-

lich zu fixiren. Sein Eifer ließ ihn besonders bei Werken von Meistern verweilen, die seiner Natur congenial waren: wen hätte er mit glühenderer Begeisterung cultiviren mögen als Gluck, dessen Dichten und Trachten ja soviel Berührungspunkte mit seinen eigenen Bestrebungen darboten! Wie er eine „Armida", „Alceste", „Orpheus und Eurydice", die „taurische und aulidische Iphigenie" dem Repertoire zurückeroberte, wie er diese Aufführungen mit einer Sorgfalt vorbereitete, daß sie den Ehrentitel wahrer Musteraufführungen verdienten, wie er das Antike, Großartige dieser Monumentalschöpfungen ungeschmälert auf ein ernstgestimmtes Publikum einwirken ließ, das hat sich der Erinnerung der Hörer tief eingeprägt, in der Geschichte der Dresdener Oper sind die Gluckabende unter Wagner mit goldnen Buchstaben aufgezeichnet. Speciell für die „Iphigenie in Aulis" hegte er die innigste Verehrung, er gab ihr in einer mustergiltigen Bearbeitung Ausdruck, die in jedem Sinne meisterhaft, Gluck's Größe unserer an glänzendere Tonfarben gewöhnten Zeit pietätvoll näher rückt. Selbst aus dem Lager, wo man dem Wagnerschen Kunstwerk Opposition macht, erhoben sich anerkennende Stimmen für Wagner's Iphigenienbearbeitung; nur der beschränkteste, des modernen Bedürfnisses unkundige Puritanismus, von dem die lebendige Kunst noch nie belangreiche Anregung erhalten oder practische Ergebnisse gewonnen hat, kann daran mäkeln; ihm ist es allerdings auch nicht um die Frischerhaltung der classischen Meisterwerke, als vielmehr um pedantische Pflege einer antiquarischen Schrulle zu thun.

Mit Genugthuung konnte Wagner berichten, wie mit seiner Art der Directionsführung selbst ein so gestrenger Meister wie Spontini höchlichst zufrieden war. Der große Italiener, dessen Blüthezeit allerdings schon

seit mindestens 1830, also seit einem Decennium vorbei, hielt sich in den vierziger Jahren vorübergehend in Dresden auf; um ihn zu ehren und zugleich ihn über die Mißgunst der Zeitgenossen, die ihn über Rossini, Auber und Meyerbeer vergessen hatten, zu trösten, hatte die Dresdener Intendanz eine Aufführung von Spontini's „Vestalin" angesetzt; so wenig das Werk damals noch zu zünden vermochte, so sehr erkannte der Meister die Verdienste an, die Wagner um dessen Vorbereitung und Leitung sich erworben. Ja, er fühlte sich, was bei seiner kühlen Mittheilungsweise viel zu bedeuten hatte, zu besonderem Danke verpflichtet und selbst einen guten Rath legte er dem jungen Capellmeister an's Herz; als er erfahren, Wagner habe auch bereits einige erfolgreiche Opern geschrieben, meinte Spontini: „Lieber Freund, lassen Sie diese zeitraubende Beschäftigung. Alles was man nur wünschen kann, ist schon in meinen Opern vorhanden. Mein „Ferdinand Cortez", die „Vestalin", „Olympia", „les grands ouvrages", sie verherrlichen alles Große, was je von großen Nationen bewundert worden. Neues zu suchen verlohnt sich nicht mehr, Neues zu finden ist kaum denkbar. Warum also noch weiter Opern componiren? Unnütze Papier- und Arbeitsverschwendung!" —

Wagner kannte die Eigenliebe, und sämmtliche, vielleicht nicht immer berechtigten Eigenthümlichkeiten des auf ihn trotz alledem großen Eindruck machenden Italiener's viel zu gut, als daß er ihm deshalb gezürnt und den guten Rath pathetisch aufgefaßt hätte. Mendelssohn, dem Spontini einst erklärte, es fehle seiner (Mendelssohn's) Musik jedwede Größe der Idee, nahm diesen gewiß ganz zutreffenden und ehrlichen Ausspruch sehr empfindlich auf und ärgerte sich noch mehr darüber, als er ihm zur Beseitigung dieses Mangels

angerathen, er solle sich stundenlang die Kuppel einer großen Kirche betrachten; dann werde ihm vielleicht ein Licht darüber aufgehen, was er unter „Größe der Idee" zu verstehen habe. Wagner bewahrte Spontini immer eine große Hochachtung: war er doch auch ihm mit dem „Rienzi", der theilweise auf den Schultern des „Ferdinand Cortez" steht, zu innigem Danke verbunden. Während seiner Amtirung als Capellmeister trat er zu einer der hervorragendsten dramatischen Sängerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, zu Wilhelmine Schröder-Devrient in die freundschaftlichsten Beziehungen. Man kann wohl sagen, daß sie in gewissem Sinne seine Muse geworden, wie denn auch auf einer Wagnerschen Denkmünze ihr Bildniß mit der gedachten symbolischen Bedeutung zu finden ist. Was dramatischer Ausdruck, was Feuer der Darstellung, Characteristik im Gesange, Größe des Styles, elementare Leidenschaft durch künstlerisches Gefühl geadelt zu bedeuten habe, das bewunderte er an ihr; jede seiner mächtigen Frauengestalten, die er später geschaffen, verlangt, weil sie im Geiste der großen Künstlerin entworfen und ausgeführt sind, eine Darstellerin, die mit ähnlichen Eigenschaften ausgerüstet den dramatischen Nerv zu finden und zu betonen, eine mächtige Stimme auf der Scala der Leidenschaft sicher zu beherrschen und sich mit dem zu vermittelnden Kunstobject möglichst zu identificiren befähigt sein muß. An solchen Künstlerinnen hatte kein Zeitalter Ueberfluß; wenn sie jetzt in Erscheinungen wie Frl. Marianne Brandt, Frau Materna, Frau Reicher-Kindermann uns entzücken, so ist in der Vorgängerin Wilhelmine Schröder-Devrient zugleich das bedeutendste Vorbild für sie gegeben.

Was sonst noch an musikalischen Capacitäten zu jener Zeit in Dresden weilte, übte auf ihn eine größere

Anziehungskraft nicht aus. Mit Robert Schumann kam er wohl gelegentlich einmal zusammen, aber der persönliche Verkehr konnte schon deshalb kein herzlicher werden, weil der Gegensatz beider Naturen ein außerordentlich greller war: Schumann, der ewig schweigsame auf der einen Seite, auf der anderen der immer redelustige und gesprächsbedürftige Wagner; dort das personificirte Insichgekehrtsein, hier das aufgeregteste, actuellste Temperament! Bezüglich ihrer Tondichtungen schätzten sich beide gegenseitig, wenn auch nicht uneingeschränkt, so doch bis zu einem ganz annehmbaren Grade; Schumann wandte dem „Tannhäuser" andauerndes Interesse zu, Wagner wiederum fühlte sehr wohl die echte unmittelbare Poesie heraus, wie sie den ersten Compositionen Schumann's eigen ist; an der Rechtschaffenheit seines Character's, an seinem künstlerischen Ernste hat er zu keiner Zeit gezweifelt, wenn ihm auch der spätere Entwicklungsgang Schumann's nicht das zu halten schien, was der Anfang versprochen. Schumann wiederum nahm selbst am persönlichen Wohlbefinden Wagner's, der damals bedenklich leidend ausgesehen, warmen Antheil; wenn ihm bei einer Wagnerschen Fidelioaufführung (laut Notiz in seinem Theaterbüchlein) das Tempo „unbegreiflich" vorkam, so fand er es bei anderer Gelegenheit gewiß um so besser getroffen. Vom „geistreichen" Musiker Richard Wagner hat er bei verschiedenen Anläßen achtungsvoll gesprochen. Näheres ist uns über ihren Verkehr zur Zeit noch nicht bekannt geworden.

Weit weniger als Schumann erkannte damals Ferdinand Hiller, der längere Zeit in Dresden ein großes Haus machte, Wagner's eigentliche Bedeutung, der um ihn sich schaarende Gesellschaftskreis noch viel weniger. Vor Kurzem erst hat uns Alfred Meißner in

einem Aufsatz der „Gegenwart" über die Dresdener Kunstzustände im Jahre 1846 und über die Meinungen, welche über Wagner im Umlaufe sich befanden, viel Interessantes mitgetheilt. Man betrachtete den Componisten des „Rienzi" als einen poetischen, philosophischen Problemen zugethanen Kopf; man fand, als das Textbuch zu „Lohengrin" cursirte, dasselbe durchaus vortrefflich, aber Niemand traute dem Dichter zu, daß er den Text auch werde angemessen componiren können; denn der von Hiller ausgegebenen Tagesparole zufolge, sollte Wagner's Talent als Musiker keineswegs für diesen Stoff ausreichen; die schönen Verse würden wohl nach einem anderen Melodiker sich sehnen; ein großes Wollen, ein nicht genügendes Können, das sei die große Kluft, in welcher wahrscheinlich der Gralsritter versinken werde. O ihr kleingläubigen Propheten, die ihr das Kind schon zu Grabe getragen, noch ehe es die Augen aufgeschlagen und mit einem Freudenschrei das Licht begrüßte! Wie gänzlich anders, als eure Weissagung es verhieß, hat sich das Lohengrinschicksal gestaltet; wie tief sind die Gesänge einer Elsa in das Herz des deutschen Volkes eingedrungen, wie dauernd entzückt seit fast vierzig Jahren die „Danksagung an den Schwan", die große Erzählung von der Burg Monsalvat, die damals allerdings in jedem Sinne unnahbar euren Schritten war!

Weit entfernt, von all' den schweren Amtslasten, unter denen ein anderer wie Wagner vielleicht erlegen wäre, sich erdrücken zu lassen, wahrte er sich vielmehr einen frischen, fröhlichen Muth; in eigner schöpferischer Production suchte und fand er den Trost, dessen ein Künstler von seinem mächtigen Schaffentriebe so sehr bedurfte. Im Winter 1843 — 44 vollendete er den „Tannhäuser", im folgenden Sommer entwarf er den

Plan zu den „Meistersingern", damit dem practischen und gutgemeinten Rath seiner Freunde folgend, die der Ansicht waren, mit einer heitern Oper müsse der Componist nicht nur den für dieses Genre eher zugänglichen Theaterdirectionen weit willkommener sein, als wenn er andauernd mit hochpathetischen Stoffen vor sie träte, sondern zugleich müsse sein Ruhm mit einem solchen Werke viel sicherer sich befestigen, in viel weitere Kreise dringen und auch einen erhöhten finanziellen Erfolg verbürgen; inwieweit diese Rechnung richtig war und dem Dichtercomponisten eingeleuchtet, soll nicht weiter untersucht werden; daß er sich mit der Ausführung des Planes nicht übereilt, geht wohl am schlagendsten aus der verhältnißmäßig sehr späten Vollendung hervor; erst 1868 konnte deren erste Aufführung in München stattfinden.

Mittlerweile hatte Wagner auch einen Abstecher von der Oper zum Oratorium gemacht; wie ihm die geistliche Musik keineswegs fremd war, wie ihm besonders die Werke Palestrina's hochehrwürdig und als das Höchste schienen, was der Heiligkeit des Gotteshauses einzig angemessen sei — er hat später u. A. ein Palestrinasches „Stabat mater" neu herausgegeben (Leipzig, C. F. Kahnt) — wie er mit großem Genuß den kirchlichen Aufführungen folgte, so trug er dem Bedürfniß in einer kirchlichen Composition einmal, sich zu versuchen, nunmehr Rechnung; er schrieb das „Liebesmahl der Apostel". Auf dem ersten großen Dresdener Sängerfest kam es zur ersten Aufführung. Die Männerchöre waren ziemlich complicirt verfaßt, die Mehrzahl der Liedertafeln, die bis dahin ausschließlich an sehr leichte Kost sich gewöhnt hatten, konnten dem Werk rechten Geschmack nicht abgewinnen und wie wir aus einem in der „Neuen Zeitschrift für Musik" kurz nach dem Feste erschienenen Referate aus

der Feder des wackren Leisniger Cantors C. F. Adam ersehen, war auch dieser Fachmann, dessen angenehmes und vielgesungenes Abendlied: „Abend wird es wieder" deutlich genug den von ihm vertretenen Standpunkt characterisirt, damit nicht einverstanden. Er, als tüchtiger Practicus, fand es natürlich zunächst sehr unpractisch, Männergesangvereine, zumal auf bierseligen Sängerfesten, mit derartigen Ungewöhnlichkeiten zu belasten. Auch der Kunstwerth des „Liebesmahles" wurde nicht zu hoch veranschlagt; man braucht ihn in der That nicht zu überschätzen, aber sein ernster Stoff, das combinatorisch Neue in dieser oratorischen Composition hebt sie wohl in eine ungleich reinere Sphäre als es bei der Mehrzahl der sonstigen Männerchorwerke der Fall zu sein pflegt. Wagner's eigentliche Bedeutung jedoch soll aus ihm niemals abgeleitet oder verkannt werden.

Am 19. October 1845 erlebte „Tannhäuser" die erste Aufführung auf der Dresdener Bühne. Das, was wahrhaft neu und groß an diesem für Wagner so bedeutungsvollen Werke, wurde nur von sehr Wenigen als Solches erkannt, die große Masse fand ihre Erwartungen, die freilich noch immer auf Rienzieartiges gerichtet waren, noch viel weniger erfüllt, als im „Fliegenden Holländer" zwei Jahre vorher. Wäre Wagner nicht zu sehr von dem großen Fortschritt überzeugt gewesen, den er grade mit diesem Werke zweifellos gemacht, hätte ihn nicht ein felsenfester Glaube an das ihm vorschwebende Ideal erfüllt, er hätte wahrscheinlich an sich und seiner Kunst verzweifelt und sich von dem eingeschlagenen Wege abspenstig machen lassen. Aber der anfängliche geringe Erfolg lähmte keineswegs seine Production: kaum daß vom „Lohengrin" das Textbuch vollendet war, schritt er unverweilt an dessen Composition. Von diesem Werke wissen wir genau die Reihenfolge, in

welcher dessen Einzeltheile entstanden sind: auf der in Liszt's Händen befindlichen Originalpartitur finden sich aus Wagner's Handschrift deutliche Notizen: Instrumental-Einleitung: Beendet 28. August (ohne Jahreszahl). Erster Act: begonnen 12. Mai 1847, beendet 8. Juni 1847. Zweiter Act: begonnen 18. Juni 1847, beendet 2. August 1847. Dritter Act: begonnen in Dresden 9. September 1846, beendet 5. März 1847. Demnach war der Schlußact am frühesten entstanden und vollendet.

So sehr den Künstler Wagner der „Lohengrin" in eine Sphäre entrückt hatte, wo sein Inneres nur von den Wonnen des heiligen Grals sich entzücken ließ, so heftig gab sich der Mensch Wagner den bald darauf sich erhebenden Stürmen der großen Revolution hin. Mit Aristoteles dem Axiome huldigend, daß der Mensch nur als Zoon politicon einen Daseinszweck erfülle, daß nur aus dem heißesten Kampf der Parteien ein ersprießlicher Zustand erblühen könne, wo unter der Fahne der Gleichheit und Brüderlichkeit an Stelle der alten wurmstichigen, ausgelebten Ordnung der Dinge ein neues, republicanisches Regiment sich aufrichten werde, mit solchen Hoffnungen, die ja so viele der edelsten Männer damals mit ihm getheilt, trat er in die Genossenschaft der Democraten ein. Kaum daß er noch die Vorstudien zum „Ring der Nibelungen" beendet und bereits dessen Schlußglied „Siegfried's Tod" in der Dichtung zum Abschluß gebracht, verfaßte er eine Denkschrift über eine staatliche Reform des neuen Theaters, überreichte sie, im Vertrauen auf die freiheitliche Bewegung jener Tage, mit den besten Hoffnungen für deren praktische Ausführbarkeit der sächsischen Regierung; daß von dieser Seite aus das Project ad acta gelegt wurde, empfand er als bitterste Enttäuschung; politischer Zorn bemächtigte sich seiner mit ungestümer Gewalt; von

jeher aller Halbheit feind, versprach er sich nur von einer Bewegung etwas, die so radical als möglich inscenirt und durchgeführt würde; er für seine Person wollte ihr gern Gut und Blut opfern, die gewonnene sociale Freiheit sei damit ja nicht zu theuer erkauft. Kühn voran! stand auf seiner Fahne.

Sich unmittelbar am Kampfe zu betheiligen, bot sich ihm keine Gelegenheit, so wenig er ihr aus dem Wege gegangen wäre. Zwar lassen ihn die meisten seiner Biographen als Dresdener Barricadenkämpfer figuriren; doch berichtigt den Irrthum einer seiner Parteigenossen, Professor Stephan Born, der Redacteur der „Basler Nachrichten", neuerdings dahin:

Thatsache ist, daß Wagner sich beim Ausbruch des Aufstandes bei seinem Schwager in Chemnitz befand, wo er mit Eifer für den Zuzug der Communalgarde nach Dresden wirkte. In Freiberg weigerte sich diese Truppe, weiter zu ziehen, und so kam Wagner während des Kampfes nach Dresden als Ueberbringer einer Forderung der Chemnitzer Communalgarde, daß ein Mitglied der provisorischen Regierung oder des Commandos der Aufständischen nach Freiberg komme, um mit jener Bürgerwehr über deren Einzug in die von preußischen Truppen bekriegte, aber nicht völlig eingeschlossene sächsische Hauptstadt zu unterhandeln. Ein noch jetzt in Zürich lebendes Mitglied jenes Commandos ging zu diesem Zwecke mit Wagner nach Freiberg, ohne jedoch etwas ausrichten zu können. Die Chemnitzer zogen mit wenigen Ausnahmen wieder heim. Wagner selbst empfing zwei Tage darauf den auf dem Rückzuge sich befindenden Führer der Aufständischen im Hause eines Mitgliedes der provisorischen Regierung, des Herrn Heubner, mit einer begeisterten Umarmung. Die Truppe wurde nach kurzer Berathung in Freiberg aufgelöst.

Ihr Führer (Stephan Born selbst?) rieth Wagner, sowie Bakunin und Heubner, die sich in demselben Wagen nach Chemnitz begaben, wo sie erst in der Nacht anlangen konnten, doch ja nicht in einem Hotel abzusteigen, weil sie dort leicht in aller Stille aufgehoben werden könnten. Wagner folgte diesem Rathe, er begab sich zu seinem Schwager in's Quartier, Bakunin und Heubner aber gingen in ein Hotel und wurden richtig dort gefangen genommen. Beide haben bekanntlich lange Jahre, der eine in Schlüsselburg und in Sibirien, der andere im Zuchthaus zu Waldheim, ihre Betheiligung am Dresdener Aufstande büßen müssen. Wagner entging glücklich der Gefangennahme.

Daß es den preußischen Truppen gelang, den Dresdener Maiaufstand zu unterdrücken, ist ebenso bekannt, wie daß das nun hereinbrechende Strafgericht der Reaction nicht lange auf sich warten ließ. Wagner hatte sich natürlich in seiner Capellmeisterstellung unmöglich gemacht; viele Jahre hindurch trug man ihm in Dresden sein politisches Vergehen nach, erst spät hielten seine abgesetzten Werke im dortigen Repertoire wieder ihren Einzug.

Steckbrieflich verfolgt, traf er auf der Flucht in Weimar ein, wo Franz Liszt seiner in liebevoller Weise sich annahm und mit größter Vorsicht den Verfolgten dem Arme der Häscher zu entziehen verstand.

Beide Männer fühlten sich nunmehr von den Banden der hochsinnigsten Freundschaft für immer an einander geknüpft. War es ihnen früher ähnlich ergangen, wie einst Goethe und Schiller gelegentlich ihres ersten Zusammentreffens im Rudolstädter Garten, schien sich bei ihrem ersten Begegnen in Paris, als Wagner in Liszt weiter nichts als einen großen, von der Gunst des Publikums gründlich verhätschelten Virtuosen fand, und Liszt hin-

gegen von der damaligen, noch nicht mit großen Werken, noch nicht einmal mit dem „Rienzi" erprobten Bedeutung Wagner's keinen besonderen Begriff sich bildete, schien damals sich keine gegenseitige Annäherung auf die Dauer bilden zu können, so bildete sich später, als Jeder den Werth des Andern vollständig zu ermessen vermochte, einer der innigsten Bündnisse, die je zwischen zwei großen Meistern bestanden haben.

Während Wagner zuerst nach Paris sich wieder wandte und dort das harte Brot der Verbannung kostete, machte in Deutschland Franz Liszt für ihn theoretisch und practisch die ersprießlichste Propaganda: theoretisch, indem er über „Tannhäuser" und „Lohengrin" zwei Schriften veröffentlichte, die von wärmster Begeisterung getragen, die unzähligen Herrlichkeiten beider Werke glänzend, für alle Zeiten mustergiltig analysirte und dadurch die Augen der Künstlerwelt auf ihn, als den auserlesenen Genius, geradezu hinzwang; practisch, indem er von „Tannhäuser" und „Lohengrin" sorgfältigst vorbereitete Aufführungen veranstaltete.

Der Aufenthalt Wagner's in Paris war von nur kurzer Dauer; länger hielt er in Zürich aus: hier schrieb er das anregende Werk: Ueber das Kunstwerk der Zukunft; es frappirte mehr, als es anfänglich überzeugte. Man spöttelte an ihm herum und war höchlichst damit zufrieden, daß aus ihm der ehrenwerthe Rheinische Professor Ludwig Bischof später das Wort „Zukunftsmusik" ableitete, jenen Begriff, der für die Folge Alles, nur nichts bedeutete, was den Bestrebungen Wagner's freundlich entgegenkommend gewesen wäre.

In der Schweizer Zurückgezogenheit ließ der speculative Geist das epochemachende Werk: „Oper und Drama" reifen. Die hier vorgetragene Lehre vom musikalischen Drama und von dem in ihm walten sollen-

den Zusammenwirken aller Künste führte allen Denklustigen wichtigen Stoff zu vielseitigen Erörterungen zu. Das Werk ist wohl das klarste und durchdachteste, was nicht nur Wagner geschrieben, sondern was überhaupt die Kunstphilosophie hervorgebracht hat. Zum ersten Male wurde in ihm auf die Ausgelebtheit des alten Opernschlendrians mit dialectischer Schärfe hingewiesen und dabei nicht nur die Nothwendigkeit seiner absoluten Beseitigung betont, sondern zugleich das neue Ideal characterisirt, welchem die moderne Kunstentwickelung von nun ab zu dienen und Treue zu geloben habe. Es war der größte, von vielen Seiten getheilte Irrthum, in diesem Werke fix und fertig das System zu finden, nach welchem von nun ab Wagner's compositorische Production sich gerichtet habe; vielmehr sind in ihm nur die Kunstanschauungen theoretisch entwickelt zu erblicken, die er bereits in „Tannhäuser" und „Lohengrin" instinctiv befolgt hatte. Dieser Unterschied darf nicht aus dem Auge gelassen werden, handelt es sich darum, festzustellen, welche Potenz, ob die philosophisch-speculative, oder die musikalisch-schöpferische an erster Stelle in Wagner sich geregt habe; daß letzterer die Priorität zuzuerkennen, daß Wagner erst componirt und dann systematisirt hat, ist unumstößliche Thatsache; durch sie werden alle die Stimmen zum Schweigen gebracht, die Wagner's Kunstwerk besonders deshalb als problematisch erklärten, weil es in erster Linie aus Reflexion hervorgegangen sei. Als Wagner nach Erscheinen dieser Werke nicht ermüdete in der Production seiner größten Musikdramen, war seine Methode ihm längst in Fleisch und Blut übergegangen; er componirte so und nicht anders, nicht deshalb, weil es in „Oper und Drama" so gewünscht wurde, sondern deshalb, weil er schon vorher diesen Weg als den allein richtigen erkannt hatte.

Gleichzeitig mit der Ausarbeitung der erwähnten Kunstschriften rückte sein größtes poetisches Werk: „Der Ring des Nibelungen" vorwärts. Als Tetralogie angelegt, führte er es im großen, eddengewaltigen Stile durch, die Phantasie mit den riesenhaftesten Vorstellungen befruchtend und sättigend.

Die Sehnsucht, zur Ausführung seiner künstlerischen Pläne nach Deutschland zurückkehren zu dürfen, regte sich im Jahre 1859 stark in ihm; eine dahin gehende Bitte wurde aber vorläufig noch abschlägig beschieden. Grollend und mißmuthig zog er zum dritten Male nach Paris, um daselbst „Tristan und Isolde", welches Werk inzwischen vollendet war, zur Aufführung zu bringen und mit anderen seiner Compositionen in eigenen Concerten herauszutreten. Doch alle Projecte litten Schiffbruch; von der „Tristan und Isolde-Aufführung" konnte aus sehr triftigen Gründen keine Rede sein, die Concerte im Saale Ventadour waren nur spärlich besucht, finanzielle Mißerfolge blieben nicht aus. Und als die Große Oper endlich auf Befehl Kaiser Napoleon's III. mit dem „Tannhäuser" hervortrat, stand das Pariser Publikum dem ihm allerdings geradezu unverständlichen Werke so oppositionslustig gegenüber, daß es einen Skandal bereitete, wie er in der Chronik der Operngeschichte nicht so leicht wieder gefunden werden dürfte. Konnte man dem Schwergekränkten es verdenken, wenn er nach solcher Unbill von den Parisern nur mit Entrüstung als von einem „Schneidervolk" sprach. War Frankreich für ihn verloren, so gewann er endlich die Heimath wieder: Amnestie war erfolgt, ein Theil seines Hoffens mit ihr gestillt. Nach interimistischem Aufenthalt in Carlsruhe ersah er sich Wien als künftighin geeignetsten Ort seines Schaffens. Im Kreise zahlreicher Freunde und Verehrer erblühte ihm der Trost: von

ihnen mehr und mehr verstanden zu werden und ein großes Zutrauen auf seine reformatorischen Pläne geweckt zu wissen. Die Verhandlungen betreffs einer Aufführung von „Tristan und Isolde" zerschlugen sich leider auch in Wien. Des Lebens in der genußsüchtigen Metropole überdrüssig, zog er sich auf eine Villa bei Penzing zurück, fortan mit der Composition der „Meistersinger", des „Nibelungenringes" beschäftigt. Kaum daß er von hier wieder nach Zürich übergesiedelt war, traf ihn eine der beglückendsten Einladungen, die einem Künstler zu Theil geworden: der jugendliche König von Baiern forderte ihn 1864 auf, nach München zu kommen, zu dichten, zu componiren, Geschaffenes aufzuführen!

Die von Wagner in einer Vorrede zu den Nibelungen aufgeworfene Frage: „wird sich in Deutschland ein Fürst finden, der mir zur Verwirklichung meiner reformatorischen Pläne die mächtige Hand reicht" hatte nun eine wahrhaft königliche Antwort gefunden. Das Genie des Dichtercomponisten sah sich in eine Lage versetzt, wie sie kaum fördersamer gedacht werden konnte. Selten noch hat ein Künstler zu einem gekrönten Haupte in solchem innigsten Freundschaftsverhältniß gestanden. Wenn man einst viel Wesens davon gemacht, daß Kaiser Joseph im Augarten leutselig mit Mozart sprach, um wieviel preisenswerther ist der König, der nicht allein ein Wohlwollen in Worten, sondern ein noch viel nachdrücklicheres in Thaten, in einer unvergleichlichen Munificenz dem Künstler gegenüber stets bekundete! Die Schiller'schen Verse:

Es soll der König mit dem Sänger gehn,
sie beide weilen auf der Menschheit Höhn.

betrachtete der König als eine schöne Mahnung; sie zu befolgen war ihm eine große Herzenssache.

Ohne König Ludwig's Mäcenat würde die Kunst-

welt keine Wagner'sche Tetralogie, keinen „Parsifal" besitzen: denn nur durch seine Vermittlung konnte ihr Entstehen, Ausführung und Aufführung verbürgt werden.

Es schien, als wolle an Wagner das Schicksal Alles wieder gut machen, was es an seinen großen Vorgängern gesündigt hatte, insofern, als es z. B. einen Mozart bis zur letzten Stunde mit trübseligsten und kleinlichsten Nahrungssorgen kämpfen und einen Beethoven durch ein peinigendes Gebrechen höchlichst verbittern ließ. Aus der Hand eines hochgefürsteten Jünglings, in welchem der Geist der Romantik mit einer unverhohlenen Bevorzugung alles Idealen, das Tagesgewöhnliche Ueberragenden sich verband, die herrlichsten Huldbeweise empfangen zu haben, konnte Niemand sich mehr rühmen als Wagner. Nicht nur daß er persönlich ihrer genoß, auch auf eine Schaar seiner Freunde dehnten sie sich aus. Wagner wurde mit einer Villa am Starnberger See beschenkt, Semper aus Zürich mußte erscheinen, um den Plan zu einem Nibelungentheater zu entwerfen, es kam zur Gründung einer neuen deutschen Musikschule, an deren Spitze Hans v. Bülow, unterstützt von den vortrefflichsten Lehrerkräften, stehen sollte. Auf Schritt und Tritt begegnete man in München den deutlichsten Anzeichen von dem weitverzweigten Wagner'schen Einfluße. In dieser erbärmlichsten aller Welten was lag näher, als daß gar bald der Neid, die Scheelsucht vieler Patrioten sich gegen den königlichen Günstling wandten, dem man es zudem nicht verzeihen mochte, daß er ein „Fremder" im lieben bairischen Vaterlande sei. Für Alles, mochte es nun politische oder kirchliche, private oder öffentliche Angelegenheiten betreffen, machten die Feinde, weil sie Wagner's Machtbefugnisse für unbegrenzt hielten und außerordentlich seinen Einfluß überschätzten, ihn veran-

wortlich. Um den Frieden seiner Residenzstadt nicht ernstlich zu gefährden, blieb dem Könige nichts weiter übrig, als 1866 dem Drängen der Opposition nachzugeben und Wagner bis auf Weiteres wieder aus München zu entlassen. Wie frohlockten alle die Uebelgesinnten, als sie Den endlich für immer losgeworden zu sein wähnten, der ihnen so mancherlei Unbequemlichkeiten bereitet hatte! Wagner siedelte sich wieder in der Schweiz an; in Triebschen bei Luzern, inmitten einer entzückenden Aussicht nach dem See, nach dem Rigi, nach all' den herrlichen Alpenspitzen, inmitten einer großartigen Natur, wie sie entsprach seinen Nibelungenlandschaften, suchte und fand er in rastloser Schaffensfreude reichlichen Trost für die erwähnten Anfeindungen. Nach wie vor blieb König Ludwig sein mächtiger Beschützer und wie wenig er von seiner Verehrung für den Meister abgekommen, geht wohl am besten aus dem Befehl hervor, demzufolge 1868 in München zum ersten Male die „Meistersinger" und ein Jahr später „Rheingold" aufgeführt wurden. Wie einst nach der Première von „Tristan und Isolde" erhob zwar auch nach ihnen sich ein großes kritisches Zetergeschrei, aber der Sieg der Wagner'schen Kunst vollzog sich immer kühner und stolzer. Allmählich reifte der „Ring des Nibelungen" zur Vollendung; dem Gefühl innigster Dankbarkeit gegen den König, dem thatkräftigsten Förderer des Riesenwerkes, gab Wagner zu verschiedensten Gelegenheiten Ausdruck: am beziehungsreichsten in einem Gedicht auf den Namenstag des königlichen Freundes. Es ist überschrieben: „Zum 25. Aug. 1870" und lautet:

Zum 25. August 1870.

Gesprochen ist das Königswort,
dem Deutschland neu erstanden,

der Völker edler Ruhmeshort
befreit aus schmähl'chen Banden;
was nie gelang der Klugen Rath,
das schuf ein Königswort zur That:
in allen deutschen Landen
das Wort nun tönet fort und fort.

Und ich verstand den tiefen Sinn
wie Keiner ihn ermessen;
schuf es dem Volke Sieg'sgewinn
mir gab das Wort Vergessen:
vergraben durft' ich manchen Schmerz,
der lange mir genagt das Herz,
das Leid, das mich besessen,
blickt ich auf Deutschlands Schmerz dahin.
Der Sinn, der in dem Worte lag,
war Dir auch unverborgen:
Der treu des edlen Hortes pflag,
er theilte meine Sorgen.
Von Wotan bangend ausgesandt
sein Rabe gute Kund' ihm fand:
es strahlt der Menschheit Morgen;
nun dämm're auf, du Göttertag!

Im Jahre 1870 vermählte sich Wagner, dessen erste von ihm getrennt lebende Gattin gestorben war, zum zweiten Male und zwar mit der von ihrem Gatten geschiedenen Frau Cosima von Bülow, der Tochter von Franz Liszt. Was immer gegen dieses Bündniß von gemeiner Klatschsucht vorgebracht worden ist, muß verstummen vor dem Factum, daß diese Ehe eine in jeder Hinsicht glückliche und gesegnete gewesen.

Die Triebschener Einsamkeit erhielt nun ein neues, frisches Leben. Wie ein Augenzeuge berichtet, war Wagner's Familienleben fortan ein beneidenswerth an-

genehmes in glücklicher Häuslichkeit, ungetrübter Gesundheit, anhaltender Heiterkeit des Gemüthes. Welche Wonne bereitete ihm, nach Schambera's Mittheilungen, die Geburt Siegfrieds. Als Frau Cosima seine Gattin wurde, brachte sie ihm drei Töchter aus der Ehe mit Bülow in's Haus, Daniele, Blandina und Isolde, — ihm schenkte sie die Tochter Eva und den Sohn Siegfried. Er wußte nicht, was Alles vor Freude er für den Erben seines Stammes thun sollte. Er bestellte ganze Stücke von schweren Seidenstoffen und Hunderte von Ellen von aneinandergeknüpften Rosenknospen, um das Zimmer des Kleinen damit zu schmücken, die Wände mit der gefalteten Seide zu drapiren und die Rosen darüber zu ziehen in vielverschlungenen Guirlanden. Was sah die gemeinste Medisance nicht Alles in diesen Bestellungen! Man kennt ja alle die unwürdigen kleinen Späße, die damals über dieses Thema in Cours gesetzt wurden. Sehr zutreffend führt Schambera aus: In seiner Vorliebe für ein ruhiges Heim ist mit ein Grund zu suchen, warum er große Städte mied, warum er Berlin floh und München mied. Als er lange Jahre am Vierwaldstättersee weilte, war seine ganze Zeit der Arbeit gewidmet; er wäre sicherlich bis an's Ende seiner Tage dort geblieben, wenn er nicht in Ausführung seiner Festspielpläne hätte nach Deutschland ziehen müssen. Daß es just Bayreuth war, das er wählte, kommt nur dem Zufall zugute, daß in der verblichenen Residenzstadt ein großes, altes Hoftheater besteht, das er ursprünglich für seine Pläne geeignet hielt. Als er aber in das reizende Gebäude eintrat und ein Heer von Ratten ihm entgegenraschelte zum Zeichen, mit Podium und Versenkung müsse es sein eigenes Bewandtniß haben, gab er diesen Plan auf — aber sein Auge und mit dem Auge sein Herz

blieben haften an der Stadt und Landschaft. Er fand hier auch, was er in Luzern gefunden: Ruhe und Abgeschiedenheit, keine tosenden, großstädtischen Gesellschaften und keine modernen hauptstädtischen Störungen. Am 17. April 1871 trat er zum ersten Male auf den Boden, in dessen Schooße er seine letzte Ruhestätte gefunden. Nahezu zwölf Jahre seines Lebens verbrachte er in der Stadt, die seither einen Weltruf erlangte, dank der Anwesenheit Richard Wagner's. Die Stadt bewies aber auch durch ihr Entgegenkommen Einsicht und klugen Sinn, indem sie dem Meister den Bauplatz für das Festspielhaus zum Geschenke machte, der König den für sein Wohnhaus. Der Meister bekam vom Könige auch die Erlaubniß, durch eine eigene Thür in den reservirten königlichen Garten eintreten zu können, wo er stundenlang zu lustwandeln pflegte. Die eigenen Bäume um den „Wahnfried" herum waren Anfangs noch zu schattenlos — unter den hohen, alten Bäumen des Parkes schritt er gedankenvoll einher, hinter ihm die zottigen Hunde. Man kennt die Erklärung dieses Hausnamens. An der Front des Hauses befindet sich die Inschrift: „Hier, wo mein Wähnen Frieden fand, Wahnfried sei dieses Haus von mir genannt" — in wenig Worten ein ganzes Programm für den Rest des Lebens. Er dachte auch an den Schlußpunkt zu diesem Leben. Rückwärts im Garten des Wahnfried ließ er sich sein Grab graben, eine Gruft geschlossen mit einer schweren Platte. Ringsherum Birken und Ulmen im engsten Gedränge, ein lauschiges Plätzchen, zu dem man nur durch einen vielverschlungenen Pfad gelangen kann. Vorne vor der Gruft stößt der Fuß des Besuchers an einen epheuumsponnenen Stein. Eine kurze Inschrift darauf: „Hier ruhet Ruß und wartet". Es ist die Grabstätte von Richard Wagner's liebstem Hunde,

der sechs Jahre mit ihm am Vierwaldstätter See gewesen und dort sein Haus behütet. Gemeinste Bosheit hat das prächtige, treue, gute Thier in Bayreuth vergiftet. Der Meister hat seinem Freunde den Schlummerplatz neben dem seinen angewiesen. „Hier ruhet Ruß und wartet."

Im März 1871 war das Programm zur Aufführung des Bühnenfestspiels von Wagner publicirt worden. Allerorten weckte es lauten Jubel unter seiner Anhängerschaft. Sie hatte im Laufe der letzten Jahre sehr stark an Zuwachs gewonnen. Die Zeiten waren vorüber, da sie nur auf einige Fachgenossen, intime Kunstfreunde sich erstreckte, die ganze gebildete Welt hielt das Auge fest nach dem kleinen Bayreuth gerichtet.

Es ist eines der unbestreitbarsten uud bedeutendsten Verdienste der „Neuen Zeitschrift für Musik" unter der Führung ihres geistesgewandten Redacteur's Franz Brendel, das erste Organ gewesen zu sein, in welchem für Wagner rückhaltlos Partei ergriffen und seinem Schaffen die ungetheilte Aufmerksamkeit zugewandt wurde; sie bahnte das Wagnerstudium an, in ihr ist der Grundstein zu suchen, auf welchem sich in späterer Zeit die Wagnervereine aufbauten. Die von der „Neuen Zeitschrift" betriebene Propaganda, theoretisch begonnen, führte mit der Zeit zu den belangreichsten practischen Ergebnissen und wenn jemals von der Macht der Presse und ihres segensreichen Wirkens die Rede ist, so darf man auf dieses von ihr gegebene Beispiel zurückweisen. Nicht als ob das gedruckte Wort fähig gewesen wäre, dem Wagner'schen Schaffen sofort im vollsten Umfange gerecht zu werden, so hat es doch den Schneckengang der öffentlichen Meinung, die nur zu lange beim Alten stehen bleibt und das Neuere

unterschätzt, etwas beschleunigt und dadurch der Wagner'schen Sache erheblich genützt. Die Wagnerpartei ist eine der eigenartigsten Erscheinungen im Kunstleben des neunzehnten Jahrhunderts. Sie hat, genau genommen, in der Geschichte keine Vorgängerin: denn in dem Kampfe der Gluckisten und Piccinisten zu Paris im vorigen Jahrhundert, (woran man zunächst denken könnte) handelte es sich nicht sowohl um eine Principienfrage als um eine vorzugsweise literarisch geführte, langwierige Meinungsfehde. Wohl hat es früher Bachianer, Mozartianer, Beethovenianer, Weberianer gegeben, aber sie traten nicht als geschlossene Corporation auf, wirkten nicht nach Außen, sondern fühlten sich glücklich in einem möglichst verinnerlichten Kultus ihrer Musikheroen. Nicht so die Wagnerianer: sie suchen die Oeffentlichkeit und veneriren mehr die Person als die Sache. Sie setzen sich aus sehr verschiedenartigen Elementen zusammen; neben dem aufrichtigen Enthusiasten, der genau sich Rechenschaft zu geben weiß über die wahre Größe Wagner's und ihm einen Ehrenplatz im Museum der Kunstgeschichte zuerkennt, tummelt sich der Troß der Fanatiker, die in kläglicher Urtheilslosigkeit Wagner als ein vom Himmel heruntergefallenes Wunder anstaunen und von unseren Altmeistern mitleidig als von überwundenen Standpunkten sprechen im Tone des Schülers, von dem der Mephistopheles im zweiten Theil des „Faust" sagt: „diesmal ist er von den Neusten, er wird sich grenzenlos erdreusten"; neben der aus innerem Bedürfniß zu Wagner gewandten Schaar geht eine andere lediglich deshalb einher, weil es zum gutem Tone gehört, die musikalische Mode mitzumachen; die kaum die leichteste Sonate von Haydn in die Finger bringen kann und doch an den schwierigen Clavierauszügen der „Meister-

singer", der „Nibelungen", des „Parsifal" herumstümpert; ein nicht geringer Procentsatz besteht aus Männern der profunden Wissenschaft, hervorragende Maler zählen zu den eifrigsten Besuchern der Festspiele; das, was man im Feldzug „Schlachtenbummler" nennt, auch diese müssiggängerische Species ist in der Partei vorhanden. Der überschwänglichste Idealismus so gut wie der nüchterne Realismus, der raffinirteste Genußmensch und der entsagungsfreudige Ascet, der schlecht bemittelte Musiklehrer, der millionengesegnete Banquier, der Wehrstand wie der Nährstand, sie Alle haben sich unter der Wagner'schen Fahne zusammengefunden.

Der Rührigkeit der Partei gelang es, für den Bau des Theater's und für die Kosten der Aufführung von der Nibelungentetralogie das nothwendige Geld aufzubringen. Nachdem im Mai 1872 der Grundstein zum neuen Tbeater unter den Weiheklängen von Beethoven's neunter Symphonie vor einer großen Festversammlung gelegt worden, nahm der Bau einen ungestörten Fortgang. Man kann sich schwerlich einen Begriff davon machen, nach welchen Richtungen Wagner nunmehr in Anspruch genommen war; bald gab es technische Fragen, bald geschäftliche Angelegenheiten zu erledigen; heute waren Künstlerengagements zu treffen, morgen Manifeste zu verabfassen; dazwischen mußten die Ovationen entgegengenommen werden, die ein längerer Aufenthalt in Wien ihm bescheerte, wo er 1875—76 an den Aufführungen des „Lohengrin" und „Tannhäuser" theilnahm. Näher und näher rückte die Zeit der Erfüllung seiner kühnsten Träume: im eigenen Theater wurde im August 1876, volle vier Wochen hindurch, in vier Serien „der Ring des Nibelungen" aufgeführt von einem Künstlerensemble, einem Orchester, wie es in solcher Vollendung bis dahin nur in Bayreuth

zu finden gewesen. Das, worauf es dem Schöpfer der Tetralogie vor Allem ankommt: ein im größten, echt deutschen Stile ausgeführtes Kunstwerk auf der Bühne in möglichster Annäherung an sein Ideal zur Erscheinung zu bringen, das wurde in diesen Festspieltagen erreicht. An dem Gesammtergebniß, so berechtigt auch Einzelausstellungen sein mochten, ließ sich nicht mäkeln: es war großartig, übertraf die hochgespanntesten Erwartungen.

Die Vereinigung aller Künste im Musikdrama, sie hatte hier ihre schwerste Probe siegreich bestanden, das Kunstwerk der Zukunft, früher als Phantasma betrachtet, war zu einem alle Geister beherrschenden „Kunstwerk der Gegenwart" geworden! Welches Glück strahlte aus des Meisters Zügen bei so herrlichem Gelingen seines Riesenwerkes! Mit welcher Dankesfreude drückte er allen denen die Hand, die an den Aufführungen auf der Bühne oder im unsichtbaren Orchester mitgewirkt! Dem Geigerkönig August Wilhelmy, dem Führer des imposanten Streicherheeres, stattete er seinen Dank in folgenden characteristischen Versen ab:

An meinen lieben Freund,
meinen Nibelungen-Musikmeister.

Volker, der Fiedler, ward nun neu;
Er, ein Held bis zum Tod getreu —
Hat auf den Feind er das Schwert gezogen,
Nun schwingt er sänftlich den Fiedelbogen,
In holde Träume Die zu entschweben,
Die bang in Nibelungennöthen leben;
Volker-Wilhelmy, Dir ist's geglückt,
In Nöthen hast Du uns lachend entzückt —:
Drum sei gelobt und innig geliebt,
So lange es Wälsung' und Nibelunge giebt.

Bayreuth, im Monat der Festspiele 1876.

Richard Wagner.

In seinem Hause „Wahnfried" versammelte sich die auserlesenste Gesellschaft aus aller Herren Ländern; Jedermann prieß sich glücklich, Einladung zu einem der Abende zu erhalten, da Wagner als leuchtender Mittelpunkt den Harrenden sich zeigte. So wenig Lust er von Natur an derartigen Circeln hatte, sich ihnen vollständig zu entziehen ging nicht gut an. Sobald indessen es nur irgend einen Vorwand gab, sich in seine Privatgemächer zurückzuziehen, that er es. Mancher Neugierige mag auf diese Weise um das erwartete Gespräch mit dem Meister gekommen sein.

Der unvergleichliche Eindruck, den die Bayreuther Bühnenspiele auf alle Hörer und besonders auf viele der anwesenden Theaterdirectoren gemacht, wirkte noch lange nach. Der Wunsch, auch außerhalb Bayreuth's die Tetralogie genießen zu können, regte sich bald laut und vielfach. Auf ihn einzugehen, war Wagner durchaus nicht gewillt: was speciell für Bayreuth geschrieben war, konnte an andern Orten, wo man unmöglich mit der gleichen Sorgfalt, denselben technischen Hilfsmitteln an das Studium des Werkes heranzutreten vermochte, sicherlich nicht zu der vollsten Geltung gelangen. Von solchen Erwägungen ausgehend, wies denn auch Wagner alle darauf abzielenden Wünsche einfach ab. Später jedoch gab er dem ungestümen Drängen verschiedener Theaterdirectoren nach und überließ ihnen das Aufführungsrecht einzelner Theile, wie der gesammten Tetralogie.

Wie er später über diese Nichtbayreuther Aufführungen dachte, wie er gewisse Modificationen selbst für zulässig erachtete, wie er sich über ein glückliches Gelingen solcher auswärtigen Nibelungenvorstellungen freute, ist am besten aus einem Brief zu erkennen, den er nach einer Wiener Aufführung des „Siegfried" an den damaligen Hofoperndirector Jauner richtete.

„Was ich jetzt an solchen Aufführungen, wie den Ihrigen in Wien, erlebe, grenzt ja an das Wunderbare! Glauben Sie, ich bin blind für die Bedeutung dieser Erfolge und den außerordentlichen Willen, der sie hervorrief? Daß damals, als ich die Dichtung dieses Werkes veröffentlichte, Niemand an die Möglichkeit seiner Aufführung glaubte, kommt mir jetzt weniger in Erinnerung, als daß ich selbst mit keinem Gedanken daran denken zu dürfen glaubte, die Theile dieses Werkes selbst als Opern-Aufführungen dem Publicum unserer Theater bieten zu können. Solch eine wirklich und vollständig gefallende Aufführung, z. B. eben des „Siegfried", bei dem Wiener Opernpublikum ist ja — denken Sie doch nach! — etwas vor zehn Jahren noch als unerhört Geltendes, und ganz so empfinde ich auch heute. Ich kann nichts Anderes sagen, als daß ich darüber staune. Wie aber sollte ich dafür unerkenntlich sein können?

Allerdings weiß ich aber auch, daß ich das Werk in seiner reinsten Vollständigkeit nur unter so außerordentlichen Umständen, wie ich sie mir für Bayreuth gestaltete, zur Darstellung bringen konnte; und sollte es mir oder meinen Nachfolgern dereinst ermöglicht sein, solche Bühnenfestspiele zu wiederholen, so würde hiebei eben die Absicht vorwalten, das für unsere städtischen Theatervorstellungen ganz Unmögliche von Zeit zu Zeit gewissermaßen durch Ergänzung nachzuholen. Demnach bin ich, von der Vernunft der Sache geleitet, der Erste gewesen, der für gewöhnliche Theater-Aufführungen Kürzungen angab, so noch kürzlich für die „Götterdämmerung". Seidl — und ich glaube auch Richter — kennt sie. Daß ich dies für nöthig halten muß, ist allerdings auch der Grund, weshalb ich weder selbst diesen Aufführungen beiwohne, noch auch

gerne von den Einzelheiten solcher Veränderungen näher berichten höre. Diese Schwäche muß mir verziehen werden. Ein beim Theater gänzlich unbetheiligter junger Enthusiast schilderte mir den peinlichen Eindruck, welchen die Veränderungen in der großen Schlußscene des „Siegfried" auf ihn gemacht. Es war mir unangenehm, davon zu hören. Nun kam meine so treue und tüchtige Materna, welche von mir innig wie keine andere gelernt hat, vor die Erinnerung; ich mußte glauben, es habe ihr Schmerz gemacht, alle die zarten Uebergänge, die sie so willig zur Ausführung brachte, jetzt einem roheren Durcheinander opfern zu müssen, und meldete ihr recht herzlich mein Bedauern darüber. Das ist Alles! Nun ist's gut.

Oh! Wie sehr begreife ich es, daß der Wiener — namentlich vom Parquetsitze aus — um 11 Uhr endlich etwas Gutes essen und trinken will! Nein, nein! Das verstehe ich vollkommen; und gestehen wir es uns zu, es ist unsinnig, von einem städtischen Theater-(Abend-)Publicum selbst für seinen Genuß Anstrengungen zu verlangen, welchen vorzubeugen ich eben meine Bayreuther Bühnenfestspiele eigens erfunden habe.

Ich habe Ihnen, lieber Freund, dies am letzten Wiener Abende vor dem ganzen Publicum gesagt, daß nur gerade Sie es über mich vermocht hatten, einem Operntheater noch einmal meine Mitwirkung zur Veredlung seiner Leistungen darzubieten. Ich bezeuge Ihnen, daß nicht an Ihnen es lag und liegt, daß ich meiner Mitwirkung Einhalt that. Unsere ersten Versuche und deren sonderbare Erfolge überzeugten mich sofort, daß unsere modernen Theaterzustände und die allseitig sie beeinflussende Oeffentlichkeit eine dauernde Antheilnahme von meiner Seite unmöglich machen. Desto besser nun, wenn Sie wenigstens Muth behalten; und gewinnen

Sie jenen wunderlichen Zuständen zu Zeiten etwas wie diese „Siegfried“-Aufführung ab, so kann ich nur den herzlichsten Zuruf an Sie ergehen lassen.

Das Eine bitte ich Sie nun, für die beabsichtigte Gesammt-Aufführung das „Rheingold“ einer sehr sorgfältigen Nachstudie — und zwar, wie es nöthig scheint, in jeder Hinsicht — zu unterwerfen. Der Fehler, dieses Vorspiel zwischen das erste und zweite Hauptstück zu werfen, war ein Fehler, den Sie gewiß eingesehen haben und auch ohne meine Erinnerung gern verbessern werden.

Somit Glück auf! Sie haben es recht weit gebracht: nun weiter! — Von Herzen grüßt Sie Ihr ergebener

Bayreuth, 18. November 1878.

Richard Wagner.

Leipzig war die erste Stadt Norddeutschlands, die den ganzen „Nibelungenring“, Dank der thatkräftigen Initiative des Operndirectors Angelo Neumann, über ihre Bühne gehen sah; infolge der Vorzüglichkeit der künstlerischen, anfänglich in Joseph Suhrer's, später in Anton Seidl's Händen ruhenden Leitung sowohl, als infolge der trefflichen zur Verfügung stehenden Kräfte, unterstützt von einem ausgezeichneten Orchester und einer höchst sorgsamen Inscenirung lenkten die Leipziger Nibelungenabende bald die Aufmerksamkeit aller nahen und aus weiter Ferne herbeiströmenden Kunstfreunde auf sich: die Idee, ein wanderndes Richard Wagnertheater zu errichten und von ihm in allen größeren Städten des In- und Auslandes die „Nibelungen“ zur Aufführung bringen zu lassen, wurde hier angeregt. Angelo Neumann war die geeignetste, mit einem außerordentlichen Organisations- und Dispositionsgenie begabte Persönlichkeit, sie zu verwirklichen; mit welch' rühmlichem Erfolge er dieser großen Aufgabe sich gewidmet, ist

weltbekannt. Durch ihn sind die „Nibelungen", man darf wohl sagen, volksthümlich geworden. —

Halb scherzend hatte Wagner einst während einer Probe der „Nibelungen" dem Orchester gegenüber geäußert: „Mit einer Tetralogie will ich Ihnen von nun ab keine Noth mehr machen"; wohl aber ging sein Geist schon mit einem neuen Werke schwanger: die Parsifaldichtung hatte ihn längst beschäftigt, kurz vor Weihnachten 1877 lag sie bereits im Drucke vor, die Composition wurde bald in Angriff genommen und trotz aller der aufreibenden Zwischenthätigkeit, trotz seiner Reisen nach London und Berlin, die zu großartigen Triumphzügen für ihn sich gestalteten, trotz seines anhaltenden schriftstellerischen, in den „Bayreuther Blättern" ersichtlichen Wirkens, wurde das Bühnenweihfestspiel bald vollendet. Es war sein Schwanengesang. Im Sommer 1882 kam das Werk in Bayreuth zur ersten Aufführung. Die Tage von 1876 wiederholten sich, aus allen Welttheilen waren die Hörer gekommen, der neuesten Offenbarung des Wagner'schen Genius zu lauschen, der Meinungsaustausch, das Für und Gegen war nicht minder heftig als früher; nur darüber herrschte eine Stimme: noch nie von der Bühne herab so tiefreligiöse Anregungen empfangen zu haben und so zur Andacht gestimmt worden zu sein wie im „Parsifal".

Bei der letzten Aufführung des „Parsifal" dirigirte Wagner einen Theil persönlich, obwohl ein Unwohlsein ihm zu schaffen machte. Mit dem Dankeswunsche: „Daß mir im nächsten Jahre Jeder wiederkommt" verabschiedete er sich vom Orchester. Keiner ahnte, daß er den Meister in diesem Leben nie wieder sehen würde.

Erholungsbedürftig suchte Wagner nach den Festwochen mit seiner Familie Venedig auf.

II.

Richard Wagner will nicht allein als Dichtercomponist, auch als kunstphilosophischer Schriftsteller muß er gebührende Würdigung finden. In letzterer Eigenschaft griff er zur Feder gleichsam unter dem Drucke moralischen Zwanges, mit Schiller's Isabella wohl ausrufend: „Der Noth gehorchend, nicht dem eigenen Trieb"; denn so sehr es ihm Bedürfniß gewesen, sich eingehender über die oder jene Kunstfrage gelegentlich Freunden gegenüber auszusprechen, so sehr widerstrebte es ihm doch, das Durchdachte zu Papier zu bringen, weil dadurch in dem ihn stets bewegenden schöpferischen Drange unter allen Umständen eine wenn auch nur vorübergehende Ruhepause eintreten würde.

Als er sich nun einmal überwunden, die Notenfeder bei Seite zu legen, um dem Gänsekiel seine philosophischen Gedanken anzuvertrauen, griff er bei der Wahl seines Thema's, nicht wie es Stubengelehrte zu thun pflegen, auf irgend welchen abstrusen Stoff aus einer vorsündfluthlichen Epoche zurück, sondern auf eines, was gleichsam in der Luft lag und ihm bei seiner politischen Entschiedenheit ganz besonders entsprechen mußte:

„Die Kunst und die Revolution", das war der Titel seines kunstphilosophischen Erstlings, der in gewissem Sinne als die Ouverture zu seinen späteren Kunstschriften zu betrachten ist. Die „Revolution", von der Mehrzahl seiner Collegen als ein blutiges Schreckgespenst verabscheut, hat für Wagner alles Bedenkliche verloren: sie ist ihm Mittel zum Zweck, einen Zustand herbeizuführen, wo die Kunst eine ähnliche ausschlaggebende Rolle zu spielen berufen sei, wie bei dem hellleuchtendsten Volke des classischen Alterthums.

Dieses Volk (die Griechen), schreibt er, in jedem

seiner Theile, in jeder Persönlichkeit überreich an Individualität und Eigenthümlichkeit, rastlos thätig, im Ziele einer Unternehmung nur den Angriffspunkt einer neuen Unternehmung erfaßend, unter sich in beständiger Reibung in täglich wechselnden Bündnissen, täglich neu sich gestaltenden Kämpfen, heute im Gelingen, morgen im Mißlingen, heute von äußerster Gefahr bedroht, morgen den Feind bis zur Vernichtung bedrängend, nach innen und außen in unaufhaltsamster, freiester Entwickelung begriffen — dieses Volk strömte von den Staatsversammlungen, vom Gerichtsmarkte, von den Schiffen, aus dem Kriegslager, aus fernsten Gegenden zusammen, erfüllte zu Dreißigtausend das Amphitheater, um die tiefsinnigste aller Tragödien, den „Prometheus" aufführen zu sehen, um sich vor dem gewaltigsten Kunstwerke zu sammeln, sich selbst zu erfassen, seine eigene Thätigkeit zu begreifen, mit seinem Wesen, seiner Genossenschaft, seinem Gotte sich in die innigste Einheit zu verschmelzen und so in edelster, tiefster Ruhe das zu sein, was es vor wenig Stunden in rastloser Aufregung und gesondertster Individualität ebenfalls gewesen war."

Die Unmöglichkeit, das neunzehnte Jahrhundert auf den griechischen Standpunkt zurückzuschrauben, räumt Wagner selbst ein; aber dem Vorbild der Hellenen nachzustreben, ja sie sogar noch zu übertreffen insofern, als wir die Segnungen der Kunst, von denen bei ihnen ja immerhin der Sclave ausgeschlossen blieb, allen, den Aermsten und Reichsten zu Gute kommen lassen; das scheint ihm eine der würdigsten Aufgaben eines neuen, nur in einem Freistaate zu erzielenden Kunstleben's.

In dem darauf folgenden, von Ludwig Feuerbach-schen Ideen befruchteten und aus Dankbarkeit dem Philosophen gewidmeten Buche: „Das Kunstwerk der

Zukunft" wird der natürliche Mensch als die Voraussetzung einer neuen Kunst betrachtet. Den Character der Nothwendigkeit, wie der Naturmensch sich äußert, müsse auch die Kunst haben. Nur was einem wahren, allgemeinen Bedürfnisse entspricht, ist nothwendig. —

Der künstlerische Mensch erkennt die Tanz-, Ton- und Dichtkunst als drei rein menschliche, unter sich eng verbundene Kunstarten, die leider im Laufe der Zeit ihren Zusammenhang verloren haben.

Erst wenn der Trotz aller drei Kunstarten auf ihre Selbständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den anderen aufzugehen, erst wenn jede sich selbst nur in der anderen zu lieben vermag, erst wenn sie selbst als einzelne Künste aufhören, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen; ja ihr Aufhören in diesem Sinne ist ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben. Nachdem noch vom Menschen als künstlerischem Bildner aus natürlichen Stoffen gesprochen worden, gelangt Wagner zur Fixirung der Grundzüge des Kunstwerkes der Zukunft: Das Ineinandergehen aller Künste im Dienste einer großen Idee schwebt ihm herrlich vor Augen; wie ein Prophet ist er von seinen Gesichten überzeugt. Das biblische Wort: „Es ist aber der Glaube eine gewisse Zuversicht, daß man nicht zweifelt an dem, was man nicht sieht", bestätigt Wagner im besten Sinne. —

Von noch größerer Tragweite wurde die folgende Schrift: „Oper und Drama". Sie fand ein noch weiteres Publikum, weil sie mit Concretem sich vorwiegend beschäftigte und die geistvollste Rundschau über alle operistischen Bestrebungen von der alten bis auf die neueste Zeit herab hielt; das seltene Glück, eine zweite Auflage zu erleben, wurde ihr sogar zu Theil; Wagner allerdings faßte es nicht als ein solches auf, da er in-

zwischen über Einzelheiten zu manchen anderen Anschauungen gelangt war und, wie er selbst gesteht, eine Abneigung gegen dieses Buch hegte. Wagner bezeichnet die zu Palestrina's Zeiten in Italien aufblühende „Dramatische Cantate", deren Inhalt auf Alles, nur nicht auf das Drama abzielte, als die Mutter der heutigen Oper. Arie, Ballet, Recitativ, diese drei Urbestandtheile seien selbst von Gluck nicht alterirt worden, erst seine Nachfolger hätten sie zu einem dramatisch-musikalischen Ensemble erweitert. Rossini's Uebergewicht wird durch Weber's Volksmelodie paralysirt, von hier aus ein Schritt gethan zum Nationalen und weiter zum Historischen. Die Kritik über Meyerbeer war nicht zu umgehen. Und wie Recht behält Wagner, wenn er schreibt: Wie schnell war Meyerbeer in Paris! Dort fand er in dem französisch aufgegriffenen Weber (man denke an Robin des Bois) und den verberlioztenBeethoven Momente vor, die weder Auber noch Rossini beachtet hatten, die er aber vermöge seiner Allerweltscapacität sehr richtig zu würdigen verstand. Er faßte Alles, was sich ihm darbot, in eine ungeheure bunt gemischte Phrase zusammen, vor deren grellem Aufschrei plötzlich Auber und Rossini nicht gehört wurden: der grimmige Teufel Robert holte sie alle mit einander!

Mit derselben Geistesschärfe, mit der er an die Phrasen der Opernmusik herantritt, spricht er sich im zweiten Theil über das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst aus; zum Schluß wird über Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft abgehandelt und damit die Essenz der Wagner'schen Lehre gewonnen.

Viel Aufregung verursachte der ursprünglich pseudonym (C. Freigedank) in der „Neuen Zeitschrift", später als besondere Broschüre unter Wagner's vollem

Namen erschienene Aufsatz: „Ueber das Judenthum in der Musik". Man hat die Schrift gründlich mißverstanden, wenn man sie gleichsam als Ablagerungsplatz persönlicher Ausfälle gegen Mendelssohn und Meyerbeer auffaßt. Wagner ist ein viel zu echter Künstler, als daß er die Person nicht von der Sache zu trennen verstanden hätte. Er macht sich eines derartigen Irrthums nirgends schuldig. Aber man kann von ihm unmöglich verlangen, daß er eine Kunstrichtung liebe, die er seiner Natur getreu verabscheuen muß. Wo soll persönlicher Haß herausschauen, wenn Wagner die unleugbar richtige Beobachtung macht: „Was die Heroen der Künste dem kunstfeindlichen Dämon zweier unseligen Jahrtausende mit unerhörter, Lust und Leben verzehrender Anstrengung abrangen, setzt heute der Jude im Kunstwaarenwechsel um: wer sieht es den manierlichen Kunststückchen an, daß sie mit dem heiligen Nothschweiße der Genies zweier Jahrtausende geleimt sind?" Uns scheint ein solch' fragender Ausspruch um so berechtigter, als zumal in der Zeit, als er gethan wurde, das Umsichgreifen der semitischen Anschauungen einen gradezu beweinenswerthen Eindruck auf das mit den Füßen getretene Germanenthum machen mußte.

Die übrigen literarischen Erzeugnisse Wagner's näher in's Auge zu fassen ist wohl an dieser Stelle nicht nöthig; wer sich für sie interessirt, greife zur stattlichen Gesammtausgabe seiner Werke (Leipzig, E. W. Fritzsch).

Bemerkt sei nur, daß er als Schriftsteller eine überaus rastlose und vielseitige Thätigkeit stets entfaltete. Die Schärfe seiner Speculationen, die Tiefe seiner Anschauungen lassen in ihm einen fachmännischen Gelehrten vermuthen. Und wenn er das leichtere Geschütz belletristischer Darstellung in's Treffen führt, wie sicher

erreicht er das gesteckte Ziel! Welche Wärme, welch' herrlicher Antheil in Aufsätzen, wo er Weber's Bedeutung heraushebt, oder wo er der Verdienste Spohr's oder Spontini's gedenkt; wo er einem lieben Freund, dem Chordirector Fischer ehrenden Nachruf weiht! Nicht zu vergessen seine hochbedeutsame, von tiefer Verehrung und großen Gesichtspunkten durchdrungene Festgabe zu Beethoven's einhundertjährigem Geburtstag; so wie die an beachtenswerthen practischen wie theoretischen Winken überreiche Schrift: Ueber das Dirigiren. Bis in die letzte Zeit war er schreib- und kampfgerüstet: die „Bayreuther Blätter", das eigentlichste und absoluteste Organ der Wagnersache und zugleich das des Patronatsvereins, brachten seit 1876 eine Anzahl höchst beachtenswerther Aufsätze verschiedenartigen Inhalts von ihm.

Will man dem reformatorischen Wirken Wagner's in seiner Totalität gerecht zu werden versuchen, so ist ein vergleichender Blick auf die Oper in Deutschland, Frankreich und Italien in den Jahren 1810—1840 nicht überflüssig. Bekanntlich hat Wagner einmal die deutsche Oper mit einer Prüden, die französische mit einer Koketten, die italienische mit einer Lustdirne verglichen; wohlverstanden hat er dabei nur ihre Entartung, ihre Auswüchse im Auge! Mit dieser Einschränkung ist die Parallele durchaus haltbar.

Die „Prüde" viel zu ängstlich bedacht auf den den guten, anständigen Schein als daß sie der individuellen Regung einen freieren, von der Umgebung möglicherweise übelaufgefaßten Spielraum gönnte, vergräbt sich und was Alles an guten Eigenschaften des Geistes und Gemüthes ihr verliehen sein mag in einer reizlosen Hausbackenheit: genau so die deutsche Oper, die, seit Weber gestorben, Marschner und Spohr nicht

mehr kräftig in die Harfen schlugen, gar nicht mehr wußte, was vor Verlegenheit sie anstellen und an wen sie mit ihrer bittweisen Tonsprache überhaupt sich wenden solle.

Worum ist es der „Koketten" anders zu thun, als sich um jeden Preis bemerklich zu machen, den Sinn zu reizen und mit einem Flitter über die gähnende Geistesöde und Hohlheit ihres Wesens bequem hinwegzutäuschen?

In ihr spiegelt sich die französische Oper wieder; ob sie auch strahlt in Diamantenpracht, dringt doch kein Strahl in ihres Herzens Nacht, vom „Herz" kann bei ihr überhaupt kaum die Rede sein; denn nicht die echte, reine Empfindung ist in ihr die treibende Kraft, sondern die Sucht nach Eclat und Raffinement. Und wenn vielleicht in einem Augenblick die Heuchelei ihr besser gelingt, so enthüllt sich im nächsten desto offener ihre Verschmitztheit.

Die Characteristik der „Lustdirne" dürfen wir uns ersparen. Die italienische Oper verlor sich in eine musikalische Niedrigkeit, von welcher man nur angewidert werden konnte.

In Deutschland hatte man das Wesen der Oper nach Mozart's Tode gründlich mißzuverstehen begonnen.

Von dem einzigen Streben geleitet, dem Melodiker Mozart sich zu nähern, wurde alles in Arienform gepreßt, was irgendwie für den Opernbedarf berechnet war; und vor Allem galt es, des Beifalls sentimentaler Süßlinge sich zu vergewissern: welcher Triumph für die Componisten, wenn die neue Oper einige Romanzen enthielt, die von jener Kategorie leicht sich behalten und als „Ständchen" oder zu ähnlichen Zwecken privatim angenehm sich verwerthen ließ! Mochte auf diese Art die Oper aller Handlung verlustig gehen,

mochte sie aus schlaraffenmäßiger Behaglichkeit nicht herauskommen und sich zum gewöhnlichsten Sing- oder Liederspiel degradiren, das Alles kümmerte die Componisten nicht: sie gefielen ja mit derartiger Musik ihrem Publicum, um den Nachruhm kümmerten sich die Tageshelden nicht.

Die Romantiker bahnten eine Besserung in dieser Hinsicht an; der Geist, den sie zu beschwören verstanden, duldet keine Banalitäten mehr. Den geheimnißreichen Mächten in ihren Opernsujets ließ sich nicht mit handwerksmäßiger Methode beikommen; die Phantasie wurde geweckt, der Blick nach einem ahnungsseligen Bezirk gerichtet; in den Mikrokosmos einzudringen, ihn tönend zu beleben und seine Sprache verstehen zu lernen, diese Aufgabe lösten die Romantiker nach besten Kräften; nur schade, daß ihre directe Nachfolgerschaft sich viel zu sehr auf Abwege verirrte.

Das Klagelied, das darauf hin schon 1854 in den Otto Wigand'schen „Jahrbüchern für Wissenschaft und Kunst" ertönte, war gewiß nicht grundlos angestimmt. Die Zerfahrenheit der Opernzustände überhaupt, die sich sowohl in einer Buntscheckigkeit der aus allen Himmelsstrichen herbeigezogenen Textstoffe als in einem Unvermögen, für den jeweiligen poetischen Vorwurf die einzig richtige musikalische Behandlungsart zu finden, sich kundgab, mußte als trauriges Factum anerkannt werden.

Was man nicht mehr durch die innere Gewalt der Sache erreichen konnte, fing man an in Aeußerlichkeiten zu suchen; man lernte der Menge schmeicheln und ihr das bieten, was niederes Behagen wünscht. Nur zu häufig begegnet uns die ausgespochenste künstlerische Gesinnungslosigkeit. Alles was auf dem Gebiete der Oper Glück gemacht hat, wird an den Haaren

herbeigezogen und muß wohl oder übel eine Stelle finden, damit, wirkt die eine Nummer nicht, womöglich eine andere einen Erfolg erringt. Ein lustiges „Trinklied“ muß vorkommen, seit das in „Stradella“ Glück gemacht, Männerchöre der Abwechslung wegen, eine sentimentale Romanze, auch wenn sie ganz unberechtigt ist, damit für die nöthige Rührung gesorgt wird; Gebete, Arien, während Alles zur Flucht drängt &c. Ueberall begegnet uns die Unfähigkeit, die Aufgabe im großen und hohen Sinne zu erfassen. Statt eines solchen Strebens, statt eines Lossteuerns auf das Ziel in grader Richtung, sehen wir die Tonsetzer ablehnend Seitenwege einschlagen. Die Künstler wollen die Früchte genießen, ohne sich der nothwendigen Arbeit unterzogen zu haben. Was sie nicht durch wahrhafte Ueberwindung der Aufgabe erlangen können, Erfolge, Popularität, suchen sie um jeden Preis durch Aufgeben des Besten, durch Characterlosigkeit, durch Koncessionen nach allen Seiten zu erringen. Es fehlt der Glaube an die siegende Kraft der Wahrheit, es fehlt der Muth, der das, was er für das Beste erkannt hat, will, abgesehen von allem Beifall oder Mißfallen der Menge.

Mit Richard Wagner war endlich der Mann gekommen, der wußte, was er wollte, und handelte, wie er mußte. Mit einer Reinheit der künstlerischen Gesinnung, mit einer Größe und Weite des geistigen Blickes trat er in die Schranken, wie vor ihm wohl noch kein deutscher Tonmeister.

Das Wort „Concession“, dem die unmittelbaren Vorgänger eine zu große Bedeutung und Macht über sich zugestanden, ist aus dem Lexicon seines Schaffens gänzlich gestrichen; lieber hätte sich Wagner die Hand abhauen lassen, als daß sie sich zu Hülfsleistungen einer ihm nicht vollständig zusagenden Ueberzeugung bereit

gefunden. Diese eiserne Stirn, dieser felsenfeste Wille diese Ueberzeugungstreue giebt seinem Schaffen ein so durchaus eigenartiges Gepräge; die innere Einheit, die Consequenz, die Art der Gestaltung, die nicht vom subjectiven Belieben, dem Streben nach Beifall, dem Effect abhängig ist, sondern durch innere Nothwendigkeit, durch den Gang der Sache bedingt erscheint, das sind Errungenschaften, auf die wir in Wagner's Opern mit gerechtestem Stolze schauen dürfen. Es ist oft zutreffend auf den großen Unterschied zwischen der künstlerischen Gesinnung Wagner's und dem gleichfalls auf das Edlere gerichteten Kunststreben manches zeitgenössischen, besseren Tonsetzers hingewiesen worden.

Wußten diese häufig ein ernsteres Wollen nur durch Opposition aufrecht zu erhalten, nur durch Abwendung von der Mode des Tages sowohl als auch von den höher berechtigten Einflüssen der Zeit und den begründeten Forderungen der Gegenwart; glaubten dieselben in dem Festhalten am Alten oder der Rückkehr zu früherer Einfachheit das Heil der Kunst suchen zu müssen, so sehen wir bei Wagner, wie er alle modernen Einflüsse als Voraussetzung hinter sich hat, wir sehen die Benutzung und Verarbeitung derselben. Nicht mehr in der Rückkehr zur Einfachheit, d. h. zur Kahlheit und Dürftigkeit früherer Kunstzustände liegt das Heil. Es ist eine große Täuschung, die Einflüsse selbst der Mode mißachten und die Kunstschöpfungen in ein Gewand kleiden zu wollen, welches die Zeit abgestreift hat. Am Beginn seiner Laufbahn erscheint Wagner in den Strudel des künstlerischen Verderbens versunken wie einst Gluck, aber es ist diese Entwicklung nur eine Voraussetzung für sein späteres Schaffen gewesen, er ist hindurch gegangen, er hat die schlechten Einflüße besiegt und nur das wirklich Gewinn Bringende benutzt.

Wagner hat von der französischen großen Oper seinen Ausgangspunkt genommen, er zeigt sich von dem äußerlich Frischen und Pikanten derselben angenehm berührt, ihr Luxus und Pomp macht Eindruck auf ihn. Schon in „Rienzi“ jedoch erscheinen diese Elemente theilweile veredelt und treten im weiteren Fortgang immer geläuterter auf. Es ist nicht jener hausbackene Ernst in ihm, der sich allein durch die Flucht vor jeder Gefahr zu erhalten vermag, es ist das siegesgewisse Hindurchdringen Dessen, der seine Zeit beherrscht. Deshalb haben wir bei ihm neben der Entschiedenheit seiner Künstlernatur zugleich den ganzen Reichthum der gewonnenen Kunstmittel, das Volle, Reiche und Gesättigte, Frische der Phantasie, veredelten Sinnenreiz, Vertrautheit mit der Bühne, die Fähigkeit auf Massen zu wirken, einen weiten Horizont und eine große, edle Popularität. Wir haben mit einem Worte nicht mehr Kunstwerke, welche nur in oppositioneller Stellung zu den Einflüssen der Zeit einen ernsteren Character zu behaupten vermögen, sondern solche, in denen ein neues Ideal, das Ideal der Gegenwart wirklich und wahrhaft zur Erscheinung gekommen ist.

Das zuerst erkannt und mit lauter Beredtsamkeit verkündet und vertreten zu haben ist eines der größesten Verdienste Franz Brendel's, des Nachfolger's von Robert Schumann in der Redaction der „Neuen Zeitschrift für Musik“; Franz Liszt erwarb sich insofern noch ein anderes um die große Sache, als er auch die dichterische Ueberlegenheit Wagner's in das rechte Licht gestellt. Gelegentlich einer Zergliederung von Weber's „Euryanthe“ macht er darauf aufmerksam, daß früher stets in der Oper eine Mesalliance zwischen großen Tonsetzern und mittelmäßigen Poeten stattgefunden habe. Wagner hingegen gab sich Rechenschaft von

diesem Verhältniß und protestirte nachdrücklich gegen alle derartigen Mißheirathen, welche, ohne den mittelmäßigen Poeten zu erhöhen, den großen Musiker herniederziehen. Wagner durfte sogar seine Behauptung dahin zuspitzen: daß der Genius des Musiker's sich nur mit einem ebenbürtigen Dichtergenius verbinden darf und daß die beste Musik immer ein mehr oder minder ungünstiges Geschick haben wird, sobald mittelmäßige Poesie zu ihrem Träger sich aufwirft. Dieser Satz hat verschiedentliche Anfechtungen zwar erfahren; mit dem Hinweis z. B. auf manche Opern Mozart's, wo der Text wenig tauge und die Musik doch herrlich sei, glaubt man Wagner's Axiom über den Haufen zu werfen; aber nicht zu frühe gejubelt, ihr Kurzsichtigen! Denn welche Musik ist werthvoller, die zu „Don Juan", dessen Originaltext als meisterhaft, oder die zum „Titus" oder „cosi fan tutte", wo er als kaum genießbar erscheint?

Wie reich an wahrhaft dichterischen Schönheiten ist jeder der Wagner'schen Operntexte!

Schlagen wir „Tannhäuser" auf und lesen Stellen wie S. 22:

Blick' ich umher in diesem edlen Kreise,
Welch' hoher Anblick macht mein Herz erglüh'n!
So viel der Helden, tapfer, deutsch und weise, —
Ein stolzer Eichwald, herrlich, frisch und grün.
Und hold und tugendsam erblick' ich Frauen, —
Lieblicher Blüthen düftereichster Kranz.
Es wird der Blick wohl trunken mir vom Schauen,
Mein Lied verstummt vor solcher Anmuth Glanz. —
Da blick' ich auf zu einem nur der Sterne,
Der an dem Himmel, der mich blendet, steht:
Es sammelt sich mein Geist aus jeder Ferne,
Andächtig sinkt die Seele im Gebet.

Und sieh! Mir zeiget sich ein Wunderbronnen,
In den mein Geist voll hohen Staunen's blickt:
Aus ihm er schöpfet gnadenreiche Wonnen,
Durch die mein Herz er namenlos erquickt.
Und nimmer möcht' ich diesen Bronnen trüben,
Berühren nicht den Quell mit frevlem Muth: —
In Anbetung möcht' ich mich opfernd üben,
Vergießen froh mein letztes Herzensblut. —
Ihr Edlen möcht' in diesen Worten lesen,
Wie ich erkenn' der Liebe reinstes Wesen!

oder S. 36:

Inbrunst im Herzen, wie kein Büßer noch
Sie je gefühlt, sucht' ich den Weg nach Rom.
Ein Engel hatte, ach! der Sünde Stolz
Dem Uebermüthigen entwunden! —
Für ihn wollt' ich in Demuth büßen,
Das Heil erfleh'n, das mir vernein't,
Um ihm die Thräne zu versüßen,
Die er mir Sünder einst geweint!

Wie neben mir der schwerstbedrückte Pilger
Die Straße wallt', erschien mir allzuleicht:
Betrat sein Fuß den weichen Grund der Wiesen,
Der nackten Sohle sucht' ich Dorn und Stein; —
Ließ Labung er am Quell den Mund genießen,
Sog' ich der Sonne heißes Glühen ein; —
Wenn fromm zum Himmel er Gebete schickte,
Vergoß mein Blut ich zu des Höchsten Preis; —
Als das Hospiz die Wanderer erquickte,
Die Glieder bettet' ich in Schnee und Eis: —
Verschloß'nen Aug's, ihr Wunder nicht zu schauen,
Durchzog ich blind Italiens holde Auen: —
Ich that's — denn in Zerknirschung wollt' ich büßen,
Um meines Engels Thränen zu versüßen! — —
Nach Rom gelangt' ich so zur heil'gen Stelle,

Tag betend auf des Heiligthumes Schwelle; —
Der Tag brach an: — da läuteten die Glocken,
Hernieder tönten himmlische Gesänge;
Da jauchzt' es auf in brünstigem Frohlocken,
Denn Gnad' und Heil verhießen sie der Menge.
Da sah' ich ihn, durch den sich Gott verkündigt,
Vor ihm all Volk im Staub sich niederließ,
Und Tausenden er Gnade gab, entsündigt
Er Tausende sich froh erheben hieß. —
Da naht' auch ich; das Haupt gebeugt zur Erde,
Klagt' ich mich an mit jammernder Geberde
Der bösen Lust, die meine Sinn' empfanden,
Des Sehnens, das kein Büßen noch gekühlt;
Und um Erlösung aus den heißen Banden
Rief ich ihn an, von wildem Schmerz durchwühlt. —
Und er, den so ich bat, hub an: —
„Hast du so böse Lust getheilt,
Dich an der Hölle Glut entflammt,
Hast du im Venusberg geweilt:
So bist nun ewig du verdammt;
Wie dieser Stab in meiner Hand
Nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
Kann aus der Hölle heißem Brand
Erlösung nimmer dir erblüh'n!“ — —
Da sank ich in Vernichtung dumpf darnieder,
Die Sinne schwanden mir. — Als ich erwacht,
Auf ödem Platze lagerte die Nacht, —
Von fern her tönten frohe Gnadenlieder: —
Da ekelte mich der holde Sang, —
Von der Verheißung lügnerischem Klang,
Der eiseskalt mir durch die Seele schnitt,
Trieb Grauen mich hinweg mit wildem Schritt. —
Dahin zog's mich, wo ich der Wonn' und Lust
So viel genoß an ihrer warmen Brust!

Zu dir, Frau Venus, kehr' ich wieder,
In deiner Zauber holde Nacht,
Zu deinem Hof steig' ich darnieder,
Wo nun dein Reiz mir ewig lacht! — —

Welch lyrischer Schwung in den „Meistersingern" an der Stelle S. 36:

Fanget an!
So rief der Lenz in den Wald,
daß laut es ihn durchhallt:
und wie in fern'ren Wellen
der Hall von dannen flieht,
von weither nah't ein Schwellen,
das mächtig näher zieht!
es schwillt und schallt;
es tönt der Wald
von holder Stimmen Gemenge;
nun laut und hell
schon nah' zur Stell',
wie wächst der Schwall!
wie Glockenhall
ertos't des Jubels Gedränge!
Der Wald,
wie bald
antwortet' er dem Ruf,
der neu ihm Leben schuf,
stimmte an
das süße Lenzes-Lied! —
In einer Dornenhecken,
von Neid und Gram verzehrt,
mußt' er sich da verstecken,
der Winter, Grimm-bewehrt:
von dürrem Laub umrauscht
er lauert da und lauscht,
wie er das frohe Singen

zu Schaden könnte bringen. —
Doch: fanget an!
So rief es mir in die Brust,
als noch ich von Liebe nicht wußt'.
Da fühlt' ich's tief sich regen,
als weckt' es mich aus dem Traum;
mein Herz mit bebenden Schlägen
erfüllte des Busen's Raum:
das Blut, es wall't
mit Allgewalt,
geschwellt von neuem Gefühle;
aus warmer Nacht
mit Uebermacht
schwillt mir zum Meer
der Seufzer Heer
in wildem Wonne-Gewühle:
die Brust,
mit Lust
antwortet sie dem Ruf,
der neu ihr Leben schuf:
stimmt nun an
das hehre Liebes-Lied!

Gemahnt es nicht an die Weise eines Walther von der Vogelweide, wenn in der „Walküre" Siegmund singt:

Winterstürme wichen
dem Wonnemond,
in mildem Lichte
leuchtet der Lenz;
auf lauen Lüften
lind und lieblich,
Wunder webend
er sich wiegt;
über Wald und Auen

weht sein Athem,
weit geöffnet
lacht sein Aug'.
Aus sel'ger Vöglein Sange
süß er tönt,
holdeste Düfte
haucht er aus;
seinem warmen Blut entblühen
wonnige Blumen.
Keim und Sproß
entsprießt seiner Kraft.
Mit zarter Waffen Zier
bezwingt er die Welt.
Winter und Sturm wichen
der starken Wehr: —
wohl mußte den tapfren Streichen
die strenge Thüre auch weichen,
die trotzig und starr
uns — trennte von ihm. —
Zu seiner Schwester
schwang er sich her;
die Liebe lockte den Lenz;
in uns'rem Busen
barg sie sich tief:
nun lacht sie selig dem Licht.
Die bräutliche Schwester
befreite der Bruder;
zertrümmert liegt
was sie getrennt;
jauchzend grüßt sich
das junge Paar:
vereint sind Liebe und Lenz!

Trat Wagner als Dichter schon mit der Wahl seiner Stoffe aus dem üblichen Geleise heraus, so

konnte er als Musiker auch bezüglich der Ausgestaltung nicht auf ihm beharren. Anläufe zum Brechen der alten Form hatten allerdings schon die Romantiker genommen, allen voran Heinrich Marschner, der z. B. im Vorspiel zum „Hans Heiling" mit seltener Freiheit und Elasticität in großen Melodiebogen sich bewegt und eigene Wege geht.

Zu einer durchgreifenden Aufgabe der seither geübten Nummerntheorie, derzufolge jede Oper aus so und soviel festabgegrenzten Arien, Duetten, Chören 2c. bestehen mußte, entschloß sich jedoch erst Wagner, ohne deshalb das Kind mit dem Bade auszuschütten und etwa alle die Elemente grundsätzlich auszumerzen, die vielleicht auf irgend eine Verwandtschaft mit den erwähnten Formen hindeuten. So kann man auch bei ihm gewisse Abschnitte finden, die in die Familie der Arien, der Duette rubricirt werden könnten und das thut ihrer sonstigen Schönheit sicherlich keinen Abbruch; der große Unterschied zwischen der früheren Praxis und der Wagner'schen beruht aber darin, daß dort im Voraus genau das Schema fertig vorlag, die Stelle bestimmt war, wohin das oder jenes postirt werden sollte, während hier Alles aus dem Ganzen herauswächst, dem Organismus des Kunstwerkes fest sich einfügt und aus ihm sich nicht heraussehnt. Auf jenem Wege wurde Manches geschaffen, was im Concertsaal sich viel besser ausnahm und selbst länger sich behauptete als auf der Bühne; war es eine Ehre, mit einer solchen Nummer ein Liebling des Concertpublicums zu werden, so verzichtete Wagner ein für alle Mal auf solche Lorbeeren. Seine Musik verträgt es so wenig, aus dem Zusammenhange herausgerissen zu werden, sie ist in dem Maße logisch und beziehungsreich, daß sie nur in dem originalen Aufeinander richtig verstanden wird;

dabei scheint sie so eng mit dem scenischen Vorgang verknüpft, daß man ihr nur Gewalt anthut, wenn sie auf das Concertpodium verpflanzt wird. Die Blume, ihrem eigentlichen Boden entrissen und auf fremden versetzt, läßt bald das Haupt sinken; die Wagner'schen Weisen büßen ein gut Theil ihres üppigen Duftes ein, wenn sie in eine unangemessene Programmumgebung gerathen.

Geht schon aus dem Gesagten die entschiedene Eigenart des Wagner'schen Kunstwerkes hervor, so prägt sie sich noch in einer anderen Hinsicht höchst bedeutsam aus: es wendet sich dem Deutsch-Nationalen im großen Sinne zu.

Fern sei es von uns, das gering anzuschlagen, was in ähnlichen Bestrebungen Weber und Marschner mit ihren Opern vorgearbeitet hatten. Besäßen wir keinen „Freischütz", keinen „Hans Heiling", wir ahnten nichts von jenem wunderbaren Dufte, der unserer deutschen musikalischen Romantik entstammt; aber die poetische Grundlage dieser und ähnlicher Werke ist, wenn man so sagen darf, eine meist familiäre, localisirte; sie verherrlichen das Haus, Bräutigam und Braut, freuen sich über grüne Jagdröcke und rauschende Tannenhaine, lauschen dem Spiele und Spuck unter- und überirdischer Gewalten, aber nur insoweit, als das persönliche Bedürfniß es erlaubt, und die Familie, Großvater, Vater, Mutter, Kind in traulichem Gespräche daran sich ergötzen können. Aus solchen engeren Kreisen tritt Wagner heraus; sein Deutschthum bleibt nicht auf der väterlichen Hausschwelle stehen, es blickt den großen Fragen der Menschheit in's Angesicht und in ihrer gewaltigen Lösung bricht die deutsche Kraft, der deutsche Muth des Meisters siegreich hindurch.

Wie sich bei Wagner Alles zum Großartigen aus-

weitete, mußte er auch auf Mittel sinnen, da das vorhandene musikalische Rüstzeug kaum mehr als ausreichend sich erwies, neue technische Handhaben zu gewinnen, mit denen er den gewaltigen Conceptionen die entsprechende musikalische Fassung geben konnte.

Im Leitmotiv fand er den für seine Zwecke dienlichsten Apparat, mit ihm schafft er, was er schaffen will und muß. Niemand wird Wagner als dessen Erfinder hinstellen wollen, denn schon bei älteren Meistern, Weber, Spontini 2c., lassen sich seine Spuren nachweisen; aber es mit vollster Bestimmtheit verwendet, es auf die höchste Stufe der Ausbildungsfähigkeit gebracht zu haben, das Verdienst muß ihm von allen Seiten zuerkannt werden.

Wem wäre unbekannt, was unter diesem Wort zu verstehen sei? Leitmotiv ist der Ariadnefaden, der in den Verschlingungen eines großangelegten Werkes uns an der Hand führt und auf den künstlerischen Ausgangspunkt zurückweist. Bald beflügelt es die Erinnerung, indem es in einer späteren Situation auf das Vorausgegangene hindeutet. Bald stellt es Beziehungen her zwischen Personen und deren Handlungen, die im gesprochenen Wort eine langwierige Auseinandersetzung erheischen würden, im Tone aber mit einem Schlage uns das klarste Verständniß darüber eröffnen; bald dient es zur Characteristik des Einzelnen, bald zu der einer großen Gesammtheit; hier ahnt es vor, dort ahnt es nach; hier setzt es sich in unscheinbarem Kreise an, dort zieht es immer weitere Bogen nach sich, wie der Schwan auf seiner ruhigen Wasserfläche, kaum daß er in sie mit dem Nacken getaucht. Alles im Einzelnen aufzuzählen, wozu das Leitmotiv bei Wagner die Dienste anbietet, ist nicht nothwendig, vielleicht auch nur annähernd ausführbar. Der Erkenntniß, daß es für Wagner's Kunst absolut unentbehrlich, kann sich

Keiner verschließen. Die Leitmotive sind nicht allein die Grundsteine, auf denen sich das Riesengebäude seiner Musikdramen aufbaut, sie tragen zugleich zu fesselndem Ausschmuck vermöge ihrer außerordentlichen Verwandlungsfähigkeit bei.

Und weil letzteres der Fall, sind sie durchaus nicht als ein Nothbehelf aufzufassen, dessen Benutzung nur beweise, daß die musikalische Erfindung bei Wagner nicht stark genug sei, um als compositorisch auf anderem Wege mit dem Stoffe fertig zu werden; vielmehr stellen sie als wesentliche Pfeiler der eigenartigen Gestaltungsweise des Dichtercomponisten sich dar, an ihnen zu rütteln, wäre vergebliches Bemühen. Und selbst wenn es gelänge, sie zum Wanken zu bringen, so sorgt noch das andere, nicht direct mit ihnen zusammenhängende, oder aus ihnen abzuleitende Tonmaterial, sorgt das unabhängige, aus freier Phantasie hervorquellende und dem Ganzen harmonisch sich einfügende für feste, imponirende Stützen. An todten Mechanismus erinnert das Operiren mit dem Leitmotiv bei Wagner nirgends: ob eine andere Hand als die des Meister's davor uns bewahren könnte, bezweifeln wir vorläufig; die nach dieser Richtung hin uns bekannt gewordenen Versuche haben mehr oder minder Schiffbruch gelitten. An der großen Klippe, den Meister darin nachzuahmen wird Jeder scheitern, der nicht auf ein gleich starkes Genie wie Wagner sich verlassen kann. Und in diesem Sinne wird das Wagner'sche Musikdrama noch auf lange Zeit hin eine durchaus abgesonderte Stellung einnehmen.

Lassen wir nun die stattliche Schaar der Wagnerschen Tondramen Revue passiren!

So zieht zuerst an uns vorbei „Rienzi, der Volkstribun“ große fünfactige heroische Oper, sein Jünglingswerk, von Wagner selbst als „Jugendausbund“

characterisirt und von seinem neuen Standpunkte aus gänzlich verworfen! Wie bezeichnend für den Geschmack des englischen Concertpublicum's, daß es in jenen großartigen Wagnerconcerten grade die dem „Rienzi" entnommenen Nummern lebhaft beklatschte und die Nibelungenfragmente weit kühler aufnahm!

Bekanntlich bildet Bulwer's Roman, der 1837 in deutscher Uebersetzung Wagner zu Händen gekommen, die stoffliche Grundlage dieses für Bühnen größeren Maßstabes berechneten und ganz im Zuschnitt der großen französischen Oper gehaltenen Werkes. Vom Originale wich der Librettist nur insoweit ab, als er das Liebesverhältniß zwischen Irene und Adriano, bei Bulwer nur episodisch eingefügt, breiter ausführt und dem Mittelpunkt des Stückes naherückt.

Das romanische Feuer, wie es in den Werken eines Spontini, besonders im „Ferdinand Cortez" emporlodert, auf den „Rienzi" zu übertragen, das ist ihm größtentheils glücklich gelungen; nicht sowohl in der Zeichnung des Helden, der im Text pathetisch und groß, in der Musik aber mitunter zu schwächlich sich ausnimmt, als vielmehr in dem Local- oder richtiger noch Temporalcolorit. So übertrieben der Pomp, so fehlte dem Drama doch nicht der hier doppelt nothwendige explodirende Character und der unentbehrliche theatralische Tumult. Wagner's Individualität kündigt sich nur in dem Gebete des „Rienzi" deutlicher an; in der rauschenden Ouverture ist es der Introduction wirksam einverleibt; daß es bei späterem Auftreten im Allegrosatz erheblich an Würde einbüßt, weil es in der Verkürzung fast tänzelnd erscheint, ist nicht zu läugnen. Derartige Fehlgriffe konnten Wagner später nicht mehr passiren.

Wie er den Massenapparat aufbietet und beherrscht,

würde unerklärlich sein, wenn wir nicht wüßten, daß schon mehrere Opernversuche, das „Liebesverbot“ und die „Feen“ vorausgegangen waren und ihm eine tüchtige technische Schulung zweifellos eingebracht hatten. Der sichere Blick für das Bühnenwirksame, vielleicht ein indirecter Erbtheil seines äußerst theaterliebenden und gerne selbst agirenden ersten Vaters, verläugnet sich schon im Scenarium nicht und wenn man bedenkt, wie manch anderes Talent experimentirt, ehe es einen wirklichen Bühneneffect zu Wege bringt, so muß man das außerordentliche Geschick Wagner's doppelt hochschätzen, der schon mit 28 Jahren in dieser Hinsicht eine größere Erfahrung an den Tag gelegt als manches altehrwürdige Capellmeisterhaupt jemals sich zu eigen gemacht. Für Heldentenoristen hat „Rienzi“ eine der wirksamsten und beliebtesten Paraderollen gebracht: Von Tichatschek an, der den Titelhelden creirte, bis zu Niemann und Albert Schott ist er eine der prunkendsten Säulen ihrer Opernrepertoire geworden. Die glückliche, mit den großen Erfolgen dieser Oper für Wagner verknüpfte Wendung seines bürgerlichen Lebensganges hat bereits oben Erwähnung gefunden.

Von der Operngattung des „Rienzi“ nahm er trotz der damit errungenen Triumphe für immer Abschied; im „Fliegenden Holländer“ bereitet er sich auf neue Bahnen vor, ohne, wie es in der Natur jeder vernunftgemäßen Entwicklung liegt, sofort mit dem aus der früheren Schöpferpraxis ihm Geläufigen noch vollständig aufzuräumen. Die Declamation fängt an immer wuchtiger und eindringlicher zu werden, das Leitmotiv greift bedeutsam in den Plan des Ganzen ein, der einfache Stoff wird möglichst verinnerlicht, mit der Gestalt der Senta das Weib geschaffen, das dem erlösungsdurstigen Holländer zum Heile verhilft, in seiner

nebelhaften Phanstatik der Auslegekunst viel Stoff zur Scharfsinnserprobung noch immer giebt. Mit diesem Werk hat Wagner sich selbst gefunden, von da ab wird er sich mehr und mehr klar über die tiefe Bedeutung der Volkssage, des Mythos; was sein poetisches Sinnen befruchten sollte, mußte für die Folge aus seinem Born unmittelbar stammen oder wenigstens auf ihn zurückweisen. Auf dem Gegensatz zwischen dem verdammten, aller Hoffnung beraubten, geprüften Irrfahrer und der liebenden opferfreudigen Jungfrau, die ihn dem Abgrund entreißen will; auf der wunderbaren Sympathie zwischen dem unendlichen Leiden des Mannes und der unendlichen Liebe im Herzen des Weibes; auf dem Verhältnisse der zwei aneinander gefesselten Seelen, die im Tode ihr höchstes Glück finden, beruht das ganze Drama; es hat der „Fliegende Holländer" manchen Berührungspunkt mit Marschner's „Vampyr" gemein: hier wie dort bildet eine Ballade den Mittelpunkt und beide Balladen singen von einer gefahrbringenden Persönlichkeit, in welcher dem Mädchen die mütterliche Warnung ertönt: „Kind, sieh den bleichen Mann nicht an, sonst ist's um dich geschehn"! —

Künstlerisch weit gereifter, einer tieferen poetischen Idee entsprungen als die Rienziouverture ist die zum „Fliegenden Holländer". Der geistvolle Franzose, Edouard Schuré hat zu ihr ein ebenso wahres als schönes Programm geschrieben; wer stimmt ihm nicht bei, wenn er sagt:

Wir hören den Orcan pfeifen, der im entfesselt wüthenden Ocean die Häupter der Wogen zu Schaum zerpeitscht. Der wilde Posaunenruf auf der Quinte verkündet das Nahen des schrecklichen Schiffes mit den blutrothen Segeln ... Doch das Meer beruhigt sich, eine Frieden kündende Stimme tönt vom Lande her zu dem unseligen ruhelosen Schiffer hinüber und ihre tröst-

lich sanfte Melodie bringt auch die Elemente zum Schweigen. Der Unglückliche wagt sich hinaus in der Wogen und des Himmels traurige Oede: ein Stern glänzt am Firmament und verheißt ihm Erlösung, aber flüchtig schnell verschwindet wieder sein Strahl. Der Seemann stürzt sich verzweifelnd in dessen Verfolgung und toller noch beginnt abermals der rasende Sturm. Eine schwindelerregende Jagd auf den Wogen, wobei sich der Gesang der ihm begegnenden Matrosen, die Stimme des wieder verlorenen Landes, wunderbar mit der Trompete des Geisterschiffes mischt. Plötzlich dringt ein glänzendes Licht durch die dunkle Nacht. Kein Stern ist's, kein Engel, aber ein Weib, das in der Ferne den Holländer zu erwarten und mit dem Blicke der Liebe zu rufen scheint. Und wieder jagt er ihm nach trotz gesteigerter Wuth der erbitterten Wogen. Die Erretterin neigt sich ihm zu und tröstet: „Meine Liebe ist größer noch als Dein Leiden". Vor dieser Stimme sinkt das verdammte Schiff; in den Armen seiner Erlöserin weicht der alte Schmerz und bei den Harfenklängen glückseliger Geister erscheint ihm die Morgenröthe eines himmlischen Tages.

Die erste Dresdener Aufführung (1843) des „Fliegenden Holländer" entsprach leider nicht dem Rienzigeschmacke des Publikums; um so tröstlicher für Wagner, daß nichtsdestoweniger Ludwig Spohr die Oper in Kassel aufführte und von ihrem Werthe überzeugt, öffentlich bekannte: „Insoweit glaube ich schon mit meinem Urtheil im Klaren zu sein, daß ich Wagner unter den jetzt lebenden Componisten für den begabtesten halte. Wenigstens ist sein Streben in diesem Werke dem Edlen zugewandt und das besticht in jetziger Zeit, wo Alles darauf ausgeht, Aufsehen zu erregen oder dem gemeinsten Ohrenkitzel zu fröhnen."

Die Anerkennung eines solchen Meisters war höchst ehrenvoll; Wagner gedenkt seiner stets mit warmer Pietät, in einem zartsinnigen Nachruf hat er dem Schöpfer der „Jessonda" und classischer Violinconcerte ein bleibendes Denkmal gesetzt. War es ein Wunder, daß ihn, den ausgesprochensten Romantiker, ein Stoff wie „Tannhäuser" mächtig begeisterte? Zwar hatte schon Weber, wie wir aus der Lebensbeschreibung seines Sohnes wissen, einmal seine Augen auf diese Sage gerichtet, Wagner aber blieb allein berufen, ihm auf der Bühne die dramatische Unsterblichkeit zu sichern. Die starken Contraste in der Natur der Romantiker: Auf der einen Seite inbrünstige Andacht und Sehnsucht nach der Vereinigung mit Gott, auf der andern ungebändigte Lust am Dasein und ungezügelte Sinnlichkeit, sie begegnen uns auch in ihm, sie vor allem befähigten ihn, die Orgien des Hörselberges so energisch in seiner Musik zu illustriren, den Pilgerchören eine so wunderbare Weihe, der Reue des Sünders einen so packenden Ausdruck zu verleihen. Die Fortschritte des musikalischen Dramatikers, die innere sichere musikalische Technik, der berauschende Glanz der Instrumentation können nicht genug bewundert werden. Als man zum ersten Male seit Wagner's Verbannung in Dresden 1852 „Tannhäuser" wieder aufführte, that nach dem glaubwürdigen Zeugniß Richard Pohl's der Dichter Max Maria (von Weber) den überaus characteristischen Ausspruch: „Wenn man den „Tannhäuser" sieht, ist es, als wenn man im „Parsifal" liest und Wolfram von Eschenbach lebendig vor sich sähe! Wagner ist das für die Kunst, was Kaulbach für die Malerei ist — die Spitze der Zeit, der Wegweiser zur Zukunft, die verkörperte philosophische Kunst." —

Wahrlich eine bedeutsame Prophezeiung, die that-

sächlich Erfüllung gefunden,' und um so frappirender, als sie zufälligerweise auf das Werk hinweist, aus welchem sich Wagner den Stoff zu seinem Schwanengesang holen sollte, auf „Parsifal". „Tannhäuser" ist die volksthümlichste, meistgegebene Oper des Meisters. Daß sie auf's lustigste parodirt worden, hat ihre Popularität nur gefördert und jeder Deutsche, sobald er an die ihm so vielfach theure Thüringer Wartburg denkt, vergegenwärtigt sich dabei den Wagner'schen „Sängerkrieg"; mag die erinnerungsumsponnene Veste verfallen, in Wagner's Oper ist ihr ein unvergängliches Leben gesichert, ihre Herrlichkeit und Pracht, die sie vor Jahrhunderten gesehen, findet für immer laut tönenden Widerhall in Wagner's „Tannhäuser". Hat Jemand sich den instrumentalen Wundern der Ouverture jemals verschließen können? Sie wirken jeden Tag mit neuer Gewalt auf alle Schichten der deutschen Bevölkerung.

Im darauf folgenden „Lohengrin" sind es die Mysterien des heiligen Grals, in die sich Wagner versenkt; die überirdische Reinheit des zur Rettung der unschuldig Verfolgten erkorenen Ritters spiegelt sich in der Musik mit ihrem ätherischen Gepräge wunderbar wieder. Die Melodiegestaltung ist von einer seltenen Gefühlsinnigkeit durchdrungen, das instrumentale Colorit so subtil und glanzvoll abgetönt, daß man wohl begreift, wie vor Allem dieses Werk eine so große Macht auf die Gemüther der Deutschen und neuerdings auch der Italiener ausgeübt, trotz der theilweisen Verwandtschaft des Stoffes mit Weber's „Euryanthe" als eine völlig originelle Schöpfung betrachtet wird und als solche sogleich bei ihrer ersten Aufführung in Weimar von Franz Liszt wie ein Wunderwerk in hellschallenden Hymnen begrüßt worden ist. Der Mittelpunkt der Oper ist Elsa; sie die Leidensvolle, Barmherzige, Hilflose und doch in

ihrer Herzensreinheit so mächtige, siegreiche Unschuld, sie deren zweifelvolles Fragen weit natürlicher und gerechtfertigter ist, als das grausame Verbot des Gemahles, nie um seine Herkunft ihn zu befragen, sie bildet den nachdrücklichsten Gegensatz zu Ortrud: dort unverfälschtes Mitgefühl, hier nachtbedeckte Leidenschaft, geheimnißvolle Dämonie. Der heidnische Götterglaube beherrscht noch Ortrud's Denken; ihr ist es nicht blos um Erfüllung ihrer Herrschaftsgelüste zu thun, auch die alten Götter will sie rächen, als Werkzeug dieser fühlte sie sich groß und gefeit („Entweihte Götter! helft jetzt meiner Rache!") und als solches übt sie eine furchtbare Gewalt über ihre gesammte Umgebung aus.

„Lohengrin" hat im Ausland die erfolgreichste Propaganda für Wagner gemacht; dort hat man in dem Werke das „Tondrama der Liebe" gefunden und ein begeisterter Erläuterer widmet ihm eine höchst sinnige und phantasievolle Betrachtung:

Der Glaube, die schönste Blüthe idealen Ritterthumes, wird durch den Zweifel gebrochen. Der süßduftige, liebliche Typus der gläubigen Seele Elsa, die leidenschaftbewegte Träumerin, hatte in ihrer jungfräulichen Reinheit die Kraft, den in glühender Sehnsucht geahnten Ritter herbeizuziehen; doch seinen Besitz sich zu wahren, vermag sie nicht. Wie Eva, Pandora und Psyche verlangt es sie, das Geheimniß zu wissen. Das Wesen, das sie damit verletzt, ist noch weit zarter und verwundbarer als das des Lebens oder der Liebe; denn es ist das Wesen des Ideals, des göttlichen in ihrem Retter ihr erschienenen Mysteriums. Das Schicksal Lohengrin's ist das des Helden, des Propheten, des Genius in dieser Welt, und zwar besonders in unsrer modernen an Wissen so reichen, an Empfinden so armen Welt. Die geängstigte Psyche oder die träumerische Elsa ist die menschliche

Seele, die in unbewußtem Ahnen aus ihrer Noth nach ihrem Ideale ruft. Da erscheint es ihr und sie fragt: „wer bist Du?“

„Hab' ich Dich nicht gesucht und geliebt und gerettet?“, lautet die Antwort; „da bin ich nun; was verlangst Du noch mehr?“ „Zeige mir, wer Du bist!“ — Und traurig verschwindet es wieder und kehrt in seine Einsamkeit zurück.“ —

Mit den „Meistersingern von Nürnberg“ (zu München 1868 zuerst aufgeführt) betritt Wagner scheinbar ein ihm ferner liegendes Gebiet insofern, als das Stoffliche an historische und culturgeschichtliche Vorgänge von denen er seit „Rienzi“ Abschied genommen, wieder sich anlehnt; aber der ideale Hintergrund des Sängerthums, das sich in Hans Sachs durchaus tüchtig und ehrenwerth präsentirt, sowie der in den Vordergrund gestellte Gedanke: daß alle Schuldichtung verächtlich, allein berechtigt die aus eigenster Empfindung hervortreibende Poesie sei, muß als ein echt Wagner'scher bezeichnet werden. Waren es äußere, bereits oben erwähnte Anlässe, die ihn zunächst zu den „Meistersingern“ geführt, so vertiefte er sich gleichwohl mit aller Liebe in dieses Werk; die scenische Farbenpracht, der Reichthum an neuen Instrumentaleffecten, der Lehrbubenhumor und der Liebesfrühling in Walther Stolzing's Preisgesang entzücken Auge, Herz und Ohr.

Das deutsche Volk hat den „Meistersingern“ seine Liebe treu zugewandt und es weiß warum. Die lebensvollen Bilder aus dem deutschen Volks- und Bürgerleben, das sich in einer der ruhmreichsten mit mittelalterlicher Romantik so glänzend geschmückten Reichshauptstädte entwickelt, zur Zeit reformatorisch hochgehender Bewegungen, regen seine Phantasie anmuthig an, vermitteln ihm anheimelnd die kleinbürger-

lichen und doch so kunst- und poesielustigen Kreise der Hans Sachsheimath. Und mit der Gegenüberstellung der freien, aus innerster Begeisterung quellenden Dichtung gegen die geistlos schulmäßige Poesiemacherei betritt der Dichtercomponist ein Gebiet, dem mehr als ein anderes gerade das deutsche Volk kraft der Innerlichkeit seiner Natur und des ausgesprochensten Sinnes für das Echte, aus dem Vollen Geschöpfte von Herzen begeistert zujauchzt. Zu allen Zeiten hat Wagner den unverfälschten Volkssinn auf seiner Seite gehabt und ihn viel eher zu gewinnen gewußt, als die Zunft der voreingenommenen, federführenden Kritiker. So konnte es geschehen, daß, während der unbefangene Laie wie Hans Sachs auf das Neue freudig einging, sie die „Meistersinger" deshalb schmähen, weil ihrer Meinung nach das natürliche Verhältniß, dem gemäß das Orchester zu begleiten, der Sänger die Melodie zu führen habe, hier auf den Kopf gestellt werde, indem die Sänger zu ausfüllenden Instrumenten, die Instrumentalisten zu Trägern des leitenden Gedankens erhoben würden.

So erklärten sie zwar einerseits die Kunst, mit welcher Wagner die verschiedenen Erinnerungs- oder Leitmotive im Orchester anbringt, verändert, dann zwei und drei mit einander verwebt, für bedeutend, fügten in demselben Athem aber das Bedauern bei, diese sogenannte dramatische Polyphonie sei unbedingt verwerflich als ein Product bedächtigster Reflexion. Noch unzweideutiger drückte sich die Partei aus, die an den Meistersingern auch nicht ein gutes Haar finden wollte oder konnte. Sie spielte die Rolle, die einst Zelter gegenüber Weber gespielt und muß sich durchweg in derselben Verfassung wie der alte musicirende, baumeisternde, briefschreibende, philiströse und doch kluge Goethefreund befunden haben, der einst urtheilte: (October 1827,

Brief an Goethe) „die Musik zur „Euryanthe" setze ich über die des „Freischütz" (den ich freilich nicht ausstehen kann); auch ist, wie in allen Weber'schen Compositionen viel Gesuchtes, Gespritzeltes, aus feinen Häppchen Zusammengesetztes, Schwieriges und Fremdartiges darin. Ertrotzte Lebhaftigkeit und dazwischen gute Stellen und ein Fleiß, den ich mit Schrecken bewundere, weil's der ganze Bettel nicht verdient."

Solche grobklötzige Mißurtheile haben auch die Meistersinger in unseren Tagen oft erfahren müssen, haben dem Werke selbst aber eben so wenig schaden können, wie die ihrer Zeit erschienenen Parodien: „Lehmann in den Meistersingern", „Die Meistersinger oder das Judenthum in der Musik" und „Die Meistersinger von Berlin" 2c.; bezeugen doch die letzteren Scherze am deutlichsten den von Vielen mit Hartnäckigkeit geleugneten gesunden Kern der Wagner'schen „Meistersinger"; denn ein an sich kranker, lebensunfähiger Stoff fordert niemals die Travestie heraus. Zugleich sprechen sie auch für das Vorhandensein einer Eigenschaft, die man vielseitig Wagnern absprechen hört: den Humor nämlich. Wäre er nicht vorhanden, wo wollten jene harmlosen Spaßmacher mit den echten „Meistersingern" anknüpfen? Humorlose Werke müßten doch ein für alle Mal verloren sein für die Parodieverfertiger. Grundlos ist ferner auch der dieser Oper gemachte Vorwurf der bedenklichen Tendenzmacherei. Es heißt absichtlich den Gang der Handlung mißverstehen und vom Geist des Werkes keine Ahnung haben, wenn man aus ihm eine Wagner'sche Selbstvergötteruug herauswittert. Wem wird am Schluß unter'm Jubel der Festgenossen auf der Wiese der Lorbeer auf's Haupt gesetzt? Dem Hans Sachs wird er zu Theil aus Eva's Händen. In der liebevollen Zeichnung des Hans Sachs widerlegt Wagner

die geifernden Anschuldigungen, als habe er keine Achtung vor dem guten Alten, auf das Schönste und Nachdrücklichste. —

Der „Handlung" (von ihm selbst so benannt) „Tristan und Isolde" hat Wagner selbst einen bevorzugten Platz in der Reihe seiner Schöpfungen eingegeräumt. Er schreibt: An „Tristan und Isolde" erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen: nicht weil ich es nach meinem Systeme geformt hätte, — die alte Theorie war vollständig von mir vergessen — sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte. Es giebt kein größeres Wonnegefühl als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstler's beim Produzieren, die ich bei der Ausführung meines „Tristan" empfand."

Unter seinen Händen hat die alte Tristansage eine wesentlich andere Gestalt gewonnen, auf den Liebestrank aber, dem er freilich eine tiefere Bedeutung beigelegt wissen will, mochte er nicht verzichten und konnte er nicht, weil er ohne ihn der Essenz der Fabel hätte Gewalt anthun müssen.

Der alten Lesart zufolge vollzieht König Mark als beleidigter Ehegatte an Isolde einen Bestrafungsact; eine „König Mark und Isolde" betitelte minder bekannte, aber sehr characteristische Ballade von Julius Mosen schildert ihn so:

König Mark und Isolde.

„Isolde, königliche Braut,
Du zögerst und bebest noch,

Sagt nicht dein eigen Herz dir laut:
Er ist mein König doch!

Rauscht mir um meine Schulter nicht
Der Sternenmantel her,
Erkennst du nicht mein Angesicht
Und die Stirne gewitterschwer?"

„„Und wenn ich vor dir zitternd steh',
So bin ich so herzenskrank,
In Thränen und in Jammer vergeh',
So that das der Zaubertrank.

Der Liebestrank, den mein Mütterlein
Für dich meiner Amme vertraut.
Ich habe verschüttet den goldenen Wein,
Ich unglücksel'ge Braut!

Und Tristan, der mich zu dir gebracht, —
Wir haben getrunken zugleich,
Und elend hat er uns Beide gemacht,
Vor Sehnsucht krank und bleich.

Ich armes, ich vergiftetes Weib,
Ich schling' mich um deinen Fuß,
Hin ist meine Seele, hin mein Leib,
Der sich verzehren muß.""

„Und hast du nicht den Trank bewahrt
Deinem rechten König und Herrn,
Leichtsinnig verschüttet auf deiner Fahrt,
So bleibe mir ewig fern.

Ich kenne dich nicht, so schön du bist,
Aus dem Herzen reiß' ich dich aus,

Versagt sei dir zu jeder Frist
Meine Hand, mein Bett und Haus.

Thut ihr um ein härenes Gewand,
Die Locken schneidet ihr ab,
Eine Lampe gebt ihr in die Hand,
Denn dunkel ist das Grab!"

Bei Wagner aber übt König Mark ein überchristliches Verzeihen aus, im seligen Liebestod vereinigen sich auf ewig „Tristan und Isolde". Was immer in die Dichtung unnützerweise von Manchem hineinphilosophirt worden, was immer für Studien man über König Mark und über den Liebestrank geschrieben hat, das Alles vergißt der Hörer beim Anhören dieser Musik, in welcher das mächtige Fluthen einer unbezähmbaren Liebesneigung all' unser Sein und Sinnen in seinen Strudel zieht. Sogleich das Vorspiel mit seiner drangvollen Melodik und schwülen Beklommenheit versetzt uns in eine Sphäre unbeschreiblicher Empfindungen. —

Wenden wir uns nun zu dem Colossalwerke, zu der in der musikalischen Kunstgeschichte aller Zeiten und Völker einzig dastehenden Tetralogie: „Der Ring des Nibelungen".

Vor zwanzig Jahren war es, im April 1863, als Richard Wagner seinen „Ring des Nibelungen" in Buchform bei J. J. Weber hier erscheinen ließ und es mit einem an kühnen Vorschlägen reichen Vorwort begleitete, durch welches ein Ton schmerzlicher, in zahllosen Enttäuschungen gewonnener Entsagung hindurchklang. Es mußte schlimm gekommen sein, wenn er, der sonst so Zuversichtsvolle, ausrufen durfte: „Ich hoffe nicht mehr, die Aufführung meines Bühnenfest-

spiels zu erleben: darf ich ja kaum hoffen, noch Muße und Lust zur Vollendung der musikalischen Composition zu finden. Somit übergebe ich wirklich ein bloßes dramatisches Gedicht, ein poetisches Literaturproduct der bücherlesenden Oeffentlichkeit. Schon von dieser es beachtet zu sehen, dürfte mir nicht leicht fallen, da es keinen eigentlichen Markt hat. Der Literat legt den Operntext bei Seite, weil er nur den Musiker angehe; der Musiker, weil er nicht begreift, wie dieser Operntext componirt werden solle. Das eigentliche Publicum, das sich so gern und willig für mich entschied, verlangt die That. Die steht leider nicht in meiner Macht." —

Wie Vieles hat sich seitdem zu Gunsten Wagner's besser gestaltet! Nicht nur das Buch, die Dichtung hat, wie die verschiedenen Auflagen beweisen, thatsächlich ihren „Markt" gefunden, auch die „That" wurde ermöglicht: was er je im stolzesten seiner Träume zu schauen gewagt, das ließ die Wirklichkeit ihm erstehen: der prangende Bau, die Festtage in Bayreuth haben sein Streben mit ewigem Ruhme gekrönt!

Und wenn gleichfalls in jenem Vorwort Wagner ahnend schrieb: Wahrscheinlich würde man zunächst hier und dort, namentlich auf den reicher ausgestatteten Theatern zu dem Versuche schreiten, anfänglich Theile, endlich das Ganze jener (Bayreuth-) Aufführungen nun bei sich selbst zu wiederholen: selbst die unvollkommene Reproduction würde jetzt mit dem bei jenen großen Originalaufführungen erlangten Verständnisse sich äußerst vortheilhaft vor den sonst üblichen Leistungen dergleichen Theater auszeichnen —, so hat sich nunmehr Alles erfüllt; große Städte wie Wien, München, gingen an die Wiedergabe einzelner Theile des Riesenwerkes; wie rühmlich, wenn die Leipziger Operndirection Angelo Neumann die ganze Tetralogie gebracht!

Von den Sturmjahren 1848 und folgende an beschäftigte sich Wagner, nachdem er bereits im „Tannhäuser" und „Lohengrin" seiner Begeisterung für die deutsche Vorzeit poetischen Ausdruck verschafft, mit dem Nibelungenstoff. Ueber den Studien zu einem dramatisch zu behandelnden „Friedrich Barbarossa" trat dieser ihm nahe, und Siegfrieds leuchtende Heldengestalt verdrängte alsbald in dem Maße die des Rothbart's, daß letzterer von da ab von Wagner nicht mehr in seinem Kyffhäuserschlummer gestört ward. Mit seinem Enthusiasmus stand Wagner nicht allein; vor ihm schon hatte mancher Dichter, darunter als der erste der mittelalterliche Baron de la Motte Fouqué, aus den altnordischen Sagen Nahrung gezogen; und mit und nach Wagner sind eine stattliche Reihe von Poeten mit mehr oder minder Glück zu ihm zurückgekehrt. Liegt doch auch im Grunde nichts näher, als daß der Deutsche sich seines uralten Sagenschatzes als eines heiligen Vermächtnisses der Vorzeit liebevoll bewußt wird. Von allen poetischen Bearbeitungen ist die Wagner'sche die eigenartigste und die weitausholendste.

Wie die Koch'sche Preisschrift so klar und bündig zur Personalorientirung der Tetralogie es ausführt, sind es drei Geschlechter, die um den B e s i t z der Welt sich streiten: das der Götter, das der Riesen, das der Zwerge. Den in lichten Höhen weilenden Göttern gebietet Wotan; Fricka ist seine Gemahlin; ihrer Schwester, der lieblichen Freia, sind die Aepfel anvertraut, deren Genuß die Götter in stets blühender Jugend erhält. Halbgöttlicher Natur zeigt sich Loge der Listige; er ist der Geist, der stets verneint; er hält nur zu den Göttern, um ihnen Verlegenheiten zu bereiten, aus denen Niemand anders sie erretten kann als nur er selbst. Die Riesen wohnen auf der Erde Rücken; zwischen den

Felsen hoher Gebirge hausen die wilden Gesellen; ungeheuer ist die Kraft ihres Leibes, gering aber ihr Denkvermögen; in jedem Streite, der nicht blos mit den Fäusten auszufechten ist, müssen sie unterliegen. Das gerade Gegentheil von ihnen ist das Geschlecht der Zwerge oder Nibelungen; dieses wohnt in Nibelheim, in den düstern Klüften des Erdinnern; emsig graben sie nach Metall und wissen das gefundene in kunstvoller Weise zu verarbeiten; rastlos ist ihre Strebsamkeit, listig ihr Sinn. Keines dieser drei Geschlechter ist mit dem von der Weltordnung ihm angewiesenen Gebiete zufrieden, jedes sucht, sei es durch Gewalt, sei es durch Ueberlistung, die beiden andern sich unterthan zu machen.

Was die der Tetralogie zu Grunde liegende Idee betrifft, so veranschaulichen alle vier Dramen die Wirkungen des Fluches, den der Zwergenfürst auf den von ihm geschmiedeten und widerrechtlich ihm entrissenen Ring gelegt. Im „Rheingold" fällt der Riese Fasolt im Kampfe um den Ring. Im zweiten, der „Walküre", strebt Wotan vergebens die Wirkung des Fluches auf die Götter abzuschwächen: den Sohn, den er zur Gewinnung des Ringes sich erzogen hatte, muß er fallen lassen; die Töchter, die mit ihres Wissens Rath ihm beistehen sollen, muß er in Zauberschlaf versenken. Im „Siegfried", dem dritten Drama, stirbt Fafner der Riese, der nur, um des todten Besitzes sich freuen zu können, in einen Drachen sich verwandelt hatte; es stirbt Mime, den die Goldgier zu Mordanschlägen gegen Siegfried angetrieben hatte. Im vierten Drama, der „Götterdämmerung" (zuerst entstanden unter dem Titel „Siegfried's Tod") gehen die sämmtlichen Hauptpersonen Siegfried, Gunther, Brünnhilde, Hagen in Folge des Nibelungenfluches unter und unmittelbar darauf vergeht das Göttergeschlecht.

Wagner's Tetralogie als Dichtung kann nicht überschätzt werden; einer der bewunderungswürdigsten Kunstgriffe ist darin zu finden, daß sie den wüsten, in den beiden Edden bunt durcheinander liegenden Erzählungsstoff von den Göttern verschmolzen hat mit einem großartigen, dem Heldenschicksale zur Seite gehenden Götterschicksale. Siegfried dankt göttlichem Walten das Leben und die Götter stürzen zusammen mit dem Tode Siegfried's. So ist denn Wagner's „Ring des Nibelungen" nicht nur eine der schönsten Neubearbeitungen des uralten Nibelungenstoffes, sondern eine Schöpfung von kühner Originalität, ein gewaltiges Denkmal des deutschen Dichtergeistes. —

Es fehlt uns in dieser Schrift an Raum, jedes Einzelglied der Tetralogie auf seine Schönheiten und specielle Bedeutung hin zu betrachten. Greifen wir nur die „Walküre" heraus, die uns im Gesammteindruck am reinsten und ergreifendsten scheint.

Die Musik eröffnet hier ganz neue Welten für den Ausdruck des Großartigen und Ueberwältigenden. Dabei führt sie, was im „Rheingold" bei seiner wesentlich homophonen Weise nicht möglich war, polyphone Gebilde von unvergänglicher Schönheit vor. Das symphonische Element entfaltet sich öfters in breiten Zügen und fluthet gewaltig dahin. Das Orchester wird in dem Maße zum Organ des Unaussprechbaren gemacht wie vorher noch nie; es ist ein förmliches Seelendurchschauen der Handelnden und trotz seiner Allwissenheit macht es davon niemals vorlaut Gebrauch. Keine Stelle wird sich nachweisen lassen, wo der Singstimme durch das Orchester der Athem geraubt wird. Daß es am rechten Ort mit Keulenschlägen dreinfährt, schließt nicht aus, daß es an anderer Stelle wieder in discretester Zartheit dem Vocalen sich anschmiegt. Wohl ist der

Orchesterapparat ein ungewöhnlich reicher, wie meisterhaft aber verwerthet ihn hier der Tondichter! Bald spricht sich die Individualität der Clarinetten, bald die der Hörner, und so die eines jeden Instruments auf's Erhebendste aus; bald vereinen sie sich zu stimmungsvollen Gruppen und zu einem Totale, das mit stürmischer Macht und unwiderleglicher Ueberredungskunst auf uns eindringt.

Das Scenische ist in der „Walküre" gleichfalls überraschend neu; kein Wunder, wenn die Maler zu den begeistertsten Anhängern Wagner's gehören! Als begabter Dramatiker setzt eben Wagner seine Scenen nicht durch einen abstracten Gedankenproceß zusammen; er arbeitet nicht deductiv, sondern intuitiv und sieht, wenn er eine Scene entwirft, dieselbe sofort im Geiste vor sich. Ihm ist das Scenarium nicht das trockene Skelet, das er mit Worten und Tönen zu umkleiden unternimmt, sondern ihm bietet es sich sofort in der Gestalt von Bildern. Poesie und Malerei ziehen einander an und durchdringen sich gegenseitig. Wem könnte sogleich die erste Scene der „Walküre", wer sie nur einmal gesehen, je aus dem Gedächtniß schwinden: In der Mitte die riesige Esche, zur Seite der flammende Heerd, ein müder, abgehetzter Fremdling, ein rauher Mann und eine liebreiche, unverstandene Gattin, wie geht das dem Auge, der Phantasie nahe!

Wer könnte sich eines Wonneschauers erwehren, wenn der Frühling mit Blüthenbäumen und mildem Mondscheinlichte hereindringt durch Thür und Thor und dem Bunde der liebenden Geschwister die Weihe giebt! Hat die Opernbühne früher jemals einen Auftritt erlebt, der einen so landschaftlich-großartigen Hintergrund gehabt wie der Beginn des dritten Actes, und giebt es ein Auge, dem die wilde Phantastik des Wal-

kürenritters nicht in gleichem Maße wie dem Ohre frappiren muß? Die Pracht des Feuerzaubers prägt sich Allen unauslöschlich ein.

Und jedes der übrigen tetralogischen Glieder enthält Gewaltiges, einer schöpferischen Riesenkraft Entsprungenes. Der „Trauermarsch auf Siegfrieds Tod" aus der „Götterdämmerung" läßt sich nur dem Großartigsten vergleichen, was die monumentale Kunst je geschaffen. Wie oft haben seine Weiheklänge neuerdings die Trauerfeierlichkeiten für den Meister verherrlicht! —

Bekanntlich bedient sich Wagner in der Dichtung des Stabreimes, der Alliteration, nach dem Vorgange der Edda; daß schon mit ihrer Verwerthung ein eigenartiger Ton der Poesie zugeführt wird, daß sich mit ihrer Hülfe Form und Inhalt glücklich decken, das darf nicht übersehen werden, zumal nicht von allen denen, die sich von der ungewohnten Weise anfänglich mehr abgestoßen als angezogen fühlen.

Man hat oft auf die Uebereinstimmung der in Wagner's Kunstwerken, besonders der späteren Zeit, ausgesprochenen Grundgedanken mit der Philosophie Arthur Schopenhauer's hingewiesen, des eigenartigen Denker's, von dessen „Welt als Wille und Vorstellung" Jean Paul einst ausgerufen: „ein genial philosophisches, kühnes, vielseitiges Werk, voll Scharf- und Tiefsinn, aber mit einer oft trost- und bodenlosen Tiefe, vergleichbar dem malerischen See von Norwegen, auf dem man in seinen finsteren Ringmauern von steilen Felsen nie die Sonne, sondern in der Tiefe den gestirnten Taghimmel erblickt, über welchen kein Vogel und keine Wolke zieht!"

Kann man phantasievoller das Wesen des Pessimismus characterisiren? Die Berührungspunkte Schopenhauer's mit den vor Allem in den „Nibelungen"

sich offenbarenden Grundideen liegen klar auf der Hand.

Wunderbar dabei ist nur, daß Richard Wagner ganz unbewußt dieser Philosophie sich ergeben und erst auf einen Hinweis seines Freundes Herwegh, der ihn auf die Verwandtschaft seiner, d. h. der Waguer'schen mit der Schopenhauer'schen Weltanschauung aufmerksam gemacht, sich näher mit der letzteren vertraut machte. Eine Erklärung solchen überraschenden Zusammentreffens ist nach einer Hausegger'schen Untersuchung theils in der Verwandtschaft der indischen Anschauungsweise, aus welcher der Philosoph geschöpft mit der urgermanischen, wie sie der von Wagner benützten Nibelungenmythe zu Grunde liegt, theils in der eigenartigen Anlage Wagner's zu suchen, derzufolge das vom Philosoph mit Scharfblick erkannte Weltwalten sich ihm als tiefempfundenes Ringen und Kämpfen geoffenbart hat, um im Drange intuitiven Schaffens Gestalt und mit dieser bewußte Klarheit zu gewinnen. Das Evangelium von der Weltflucht wird verkündet am lautesten in „Tristan und Isolde" an der Stelle:

In des Wonnemeer's wogendem Schwall,
In der Duftwellen tönenden Schall,
In des Welt-Athmens wehenden All —
Ertrinken — versinken
Unbewußt — höchste Lust! —

und in Brünnhilden's:

Fahr hin, Walhall's leuchtende Welt!
Zerfall' in Staub deine prangende Burg!
Leb wohl, prangende Götterpracht!
Ende in Wonne du ewig Geschlecht!
Zerreißt ihr Sterne das Runenseil!
Götterdämmerung dunkle herauf!
Mir strahlt zur Stunde Siegfrieds Stern;

Er ist mir ewig, er ist mir immer
Erb und Eigen, ein und all
Leuchtender Liebe lachender Tod.

Wie konnte nun Wagner, nachdem er von „Lohengrin“ ab der Schopenhauer'schen Weltanschauung gehuldigt, im „Parsifal“ sie vollständig aufgeben und sich zur Mystik des katholischen Mittelalter's zurückbegeben? Ist eine solche Wandlung nicht gar zu unvermittelt und räthselhaft? Bei allen derartigen Fragen scheint man erstens vollständig die große, zwischen der Tetralogie und dem „Parsifal“ liegende Zeitenkluft zu übersehen: innerhalb dreißig Jahren ist es wohl einem Sterblichen gestattet, in Fragen über Gott und Welt sich zu modificiren und die Philosophie des Greises kann sehr wohl von der des Mannes sich unterscheiden; sodann war der Wagner'schen Natur von jeher ein so tief religiöser Zug eigen, daß er nur des rechten Anstoßes bedurfte, um mit aller Gewalt durchzubrechen; im „Parsifal“ war er gegeben und gefunden; was Wagner glaubte und wie er glaubte, in welchen Formen das Erlösungswerk am Menschen sich vollzieht, auf welchem Wege er zum christlichen Heile gelangt, das hat er in seinem „Parsifal“ verkündigt.

Man hat bisweilen Parallelen zwischen dem „Parsifal“ und der Mozart'schen „Zauberflöte“ gezogen, den Sarastro dem idealen Gralskönig, den Tamino (den Erben von Sarastro's Würde) dem Parsifal, die Königin nebst ihren drei Damen der Kundry im zweiten Act nebst den Blumenmädchen gegenübergestellt und in den drei Genien, die, zunächst von der Königin der Nacht ausgesandt, Wegweiser zum Weisheitstempel für Tamino werden, etwas von der Doppelnatur der Kundry und im Monostatos endlich, der den Dienst Sarastro's durch seine unlautere Gesinnung verwirkt und dann im wüthen-

den Haß diesen zu entthronen sucht, einen Vorgänger von Klingsor erblickt; aber viel wichtiger ist die hier wie dort waltende Grundidee: der Sieg der Seelenreinheit, die Ueberwindung aller Wirrsale des Lebens durch reine Liebe und Standhaftigkeit. Ob das Bühnenweihfestspiel wie die „Zauberflöte" Eigenthum des Volkes werden wird, wollen wir abwarten, zur Zeit machen das Vorspiel und der Charfreitagszauber den Rundgang durch die Concertsäle. Folgen später wie bei den ja gleichfalls nicht an Bayreuth gebundenen „Nibelungen" auch auf den Bühnen anderer Städte Parsifalaufführungen? Als Wagner's letztes Werk ist es einer hohen Verehrung sicher.

„Parsifal" bei Wagner, führt H. v. Wolzogen trefflich aus, vereinigt in seiner einfachen Geschichte alle Hauptzüge des Sagenstoffes. Auch er ist der reine Thor, Gamuret's und Herzeleiden's Sohn, vaterlos geboren, durch die Rittererscheinung aus dem Walde in die Welt verlockt. Unkund und mit der Thorenthat eines Thiermordes betritt er das Reich des Grales. Dort ist das Leiden des Königs Amfortas herbeigeführt durch einen Kampf desselben mit dem Repräsentanten des Heidenthumes, Klingsor (dem berühmten Zauberer deutscher Sage); und zwar hat es ihn ebenfalls bei einem Minneabenteuer betroffen. Die Lanze ist der heilige Speer des Longinus: der König ist mit diesem Heiligthume in den Kampf gezogen; die in Klingsor's Banne stehende Kundry hat ihn in ihre Arme gelockt; der Speer ist ihm von Klingsor geraubt und er selbst damit verwundet worden: nur die Berührung durch den Speer (die auch bei Wolfram die Wunde „kühlt") kann den König heilen. Aber den Speer kann nur der durch Schrift am Grale verheißene „reine Thor" aus Klingsor's Hand wiedergewinnen, indem er seine Rein-

heit in der Gefahr der sinnlichen Verführung bewahrt: dies kann nur geschehen kraft des Bewußtseins von der Schuld des Amfortas; und dieses Bewußtsein wird nur durch tiefstes Mitleiden mit dem Leidenden gewonnen. Darum lautet der Spruch am Grale:

„Durch Mitleid wissend,
der reine Thor;
harre sein,
den ich erkor!"

So wird das epische Moment des „Fragens" zum dramatischen Motive. Die Frage an sich ist bei Wolfram eigentlich überflüssig, weil Parcival, als er fragt, das schon erfahren hat, wonach er fragt: sie bedeutet aber in episch vergegenwärtigender Weise das Gefühl des Mitleidens mit dem Könige und symbolisirt so eine nothwendige Mitleidsthat des Helden. Diese Mitleidsthat ist nun bei Wagner, ganz dramatisch, die Gewinnung des Speeres; anstatt der nur symbolisch-epischen und scenisch wirkungslosen Formel der „Frage" gilt es bei ihm also die thatsächliche Berührung der Wunde mit dem wiedererrungenen Speere als Heilsthat des wissend gewordenen Mitleidens. Gurnemanz, der Waffenmeister der heiligen Ritterschaft, in dessen Gestalt sich die episch getrennten Personen des Eremiten und des Ritters wieder dramatisch vereinigt haben, glaubt in dem Thoren, der wunderbar in das Gralsgebiet gekommen ist, den Verheißenen zu finden und führt ihn zum Liebesmahle in die Burg; aber wenn auch von unbewußtem Schmerze tief ergriffen, — noch versteht Parsifal das Leiden des Amfortas nicht. Er wird wieder hinausgewiesen in die Welt der Thoren und Argen und geräth nun in das Gebiet der Verführung, in den Zaubergarten des Klingsor. Aber in den Armen der Kundry selbst widersteht er der Ver-

führung, da ihm die Erinnerung an die Schmerzen des Amfortas jetzt, in dem gleichen Erlebniß, zum vollen Bewußtsein ihrer schuldvollen Bedeutung erwacht. Wissend geworden im wirklichen Mitleiden, gewinnt er den Speer aus der vernichteten Macht des heidnischen Sinnenzaubers zurück. Doch der Fluch der Kundry schickt ihn auf lange Irrfahrt: der Reine muß das gewonnene Heiligthum, die Erkenntniß der Schuld und des Leidens, in den Gefahren und Feindseligkeiten der Welt unter schweren Kämpfen aus eigener Kraft wahren und durch Thaten bewähren; dann erst findet er die Heimkehr zum Grale. Am Charfreitag betritt er das heilige Gebiet, die weltliche Ritterwehr muß er abthun am Tage der Erlösung, und mit der göttlich geweihten und entsühnten Waffe schließt er die Wunde der Sünde im leidbefreiten Hause des Heiles. Er wird König an Amfortas' Statt.

Wer einer Aufführung in Bayreuth beigewohnt, wird von der mysteriösen Weihe dieser Scenen einen tiefen Eindruck empfangen haben. Wagner's Musik, man kann es nicht oft genug aussprechen, ragt überall, wo sie sich unter der von Zeitgenossen zeigen mag, wie eine Riesin empor. Es ruht eine geheimnißvolle Macht in ihr, daß man kaum dazu gelangt, sie auf die in ihr vereinigten, wenngleich sich bekämpfenden Elemente hin zu durchforschen. Wann und wo sie ertönt, zieht selbst den Widerstrebenden eine Macht, der man sich nicht entwinden kann, zu ihr hin.

Daß der Componist Richard Wagner in seinem „Parsifal" einen ganz neuen Weg eingeschlagen, einen wiederum neuen Stil sich zu eigen gemacht, ist eine mit großer Vorsicht aufzunehmende Anschauung.

Wer Wagner's Entwickelung kennt und über deren zahlreiche und charakteristische Stadien sich Rechenschaft

zu geben weiß, konnte im Voraus ahnen, wie die Methode beschaffen sein würde, nach welcher er als Greis in seinem Schaffen sich richte. Seit uns Wagner einen „Tristan und Isolde" geschenkt, ein Musikdrama, das er selbst wiederholt als das seinem künstlerischen Streben die höchste Befriedigung gewährende Werk bezeichnet hat, seit er in den „Meistersingern" seinem neuen Princip hier und da gewisse Modificationen eingeflochten, um später in dem „Ring des Nibelungen" vor der Schärfe seiner Consequenzen nicht zurückzuschrecken, seit alle diese großartigen Schöpfungen vorliegen, war nichts gewisser, als daß alles, was Wagner's Geist noch sinnen und schaffen mochte, bezüglich der musikalischen Ausgestaltung nicht von dem von ihm für vollberechtigt erkannten und seit nahezu dreißig Jahren betretenen Pfad abweichen würde. Das ist denn auch im „Parsifal" durchaus nicht geschehen; vielmehr gelangt hier die in den vorgenannten Werken bereits befolgte Theorie der Leitmotive zu ihrer höchsten und tiefsinnigsten Ausbildung. Darin beruht im Grunde das kunstgeschichtlich bedeutsamste Moment dieses Bühnenweihfestspiels. Wenn man nun gleichwohl dem ersten Act des „Parsifal" bezüglich der dramatischen Anschaulichkeit und musikalischen Plastik den Preis vor den übrigen zuerkennt und besonders hervorhebt, wie die wechselnden Gesänge der Ritter, prachtvolle Chöre, reich an Weihe, Kraft und Schwung, die Knaben- und Jünglingsgesänge aus der Höhe von ätherischer Zartheit und verklärtem melodiösem Wohllaut, diese wunderbare Mischung einstimmiger und mehrstimmiger Gesänge von so verschiedenartigem Ton- und Stimmencolorit, von den rhythmisch und harmonisch herrlich durchgebildeten und verschlungenen Motiven umfluthet, mit dem Anfang und Schluß dareintönenden Glockengeläute, wie alles dies ein durch künstlerische Gliede-

rung und Großartigkeit der Wirkung unvergleichliches Ensemble bilde, wenn man diesen Act gerade für das Höchste in seiner Art erklärt, so ist damit in der Stille ausgesprochen, daß Wagner nicht dort, wo er, wie in den andern Acten, mit strengster Principientreue verfährt, sondern dort, wo er seiner Theorie freiere Modificationen gönnt, eine gewisse scenische Lebendigkeit und geordnete Buntheit, mit Zuhilfenahme eines der üblichen Oper durchaus nicht fremden Apparats anstrebt, die größten Wirkungen auf die staunende Masse ausübt. Und machte man nicht schon 1876 die höchst überraschende Wahrnehmung in der „Walküre", daß gerade die erklärtesten Fanatiker für das Neueste am meisten entzückt wurden von einer einfachen, sogar in den Concertsaal übergegangenen ältern Liedform, dem vielgesungenen „Winterstürme wichen dem Wonnemond"? Das gab und gibt heute noch zu denken.

Durchaus neues, von seiner früheren Art gänzlich abweichendes wird man im „Parsifal" vergeblich suchen; billigerweise sollte man das von einem im sechsten Decennium des Meisters entstandenen Werk nicht verlangen; so wenig man einem siebzigjährigen Eichbaum zumuthen möchte, er solle über Nacht zu einer Fichte sich umgestalten, so wenig konnte Wagner nunmehr ein anderer werden, als er seither gewesen. Eine derartige Umwandelung würde ihm zudem sehr verübelt worden sein. Manche glauben allerdings im „Parsifal" eine neue musikalische Welt allen Ernstes entdeckt zu haben; aber sie scheinen zu vergessen, daß sehr vieles, wenn nicht alles, was sie als wirklich neu anstaunen, doch nur von dem ungewohnten, religiös-mystischen Stoff sein frappirendes Licht erhält, während die eigentliche musikalische Essenz sowohl als deren Durcharbeitung unzweifelhaft auf die Werkstatt des Nibelungen-Meisters,

auf „Lohengrin“ und „Tristan und Isolde“ zurückweist. Es ist hier nicht der Ort, die einzelnen Leitmotive der Reihe nach durchzunehmen und sie auf ihre Ursprünglichkeit und die ihnen zugeschriebene Bedeutung näher zu charakterisiren. Doch darin begegnen sich Parsifal-Enthusiasten wie Skeptiker, daß sie die Handhabung der erwählten Methode für unübertreffbar erklären. Diese Tönesymbolik dem Hörer in solchem Grade plausibel zu machen, das In-, Neben- und Durcheinander der Themen in solcher Weise zu bewerkstelligen, das allein schon setzt einen Meister voraus, der mit sicherster Hand den gewagtesten Stoff bewältigt. Und während der Laie kaum weiß, wo anfangen, wo aufhören bei der Aufzählung der Unmasse von ungewohnten, ihn bestürmenden Eindrücken, hat der Fachmusiker dem „Parsifal“ gegenüber Mühe, in alle hier aufgespeicherten harmonischen Reichthümer einzudringen, sie einzuordnen in das ihm geläufige System, und wo das nicht möglich. vergleicht er die hochbelobten Kühnheiten des großen Thomascantors Johann Sebastian Bach mit den Wagnerschen und freut sich, nach dieser Hinsicht das Band gefunden zu haben, welches den ältern mit dem modernsten Meister zu verknüpfen scheint. Mit welchen Zauberkünsten Wagner das Orchester zum Tönen bringt, welche Fülle von Klangcombinationen er ihm abringt, mit welcher Feinheit der Tonfarbenabstufung er es behandelt, das zu genießen und zu bewundern kann kaum ein musikalisches Ohr jemals ermüden. Auch in diesem Punkt gewährt „Parsifal“ eine außerordentliche Ausbeute.

„Parsifal“ ist zweifellos die am meisten religiöse dramatische Schöpfung unseres Jahrhunderts. Doch nicht darin liegt sein hoher Werth für die Kunst, daß sein Grundgedanke ein eminent christlicher ist, denn ethische Gesichtspunkte kommen hier wie dort bei einer

Sophoklëi'schen „Antigone" oder einer Goethe'schen „Iphigenie" erst in zweiter Linie in Betracht; sondern darin liegt er, daß im „Parsifal" Wagner's künstlerische Eigenart die höchste, ihm erreichbare Läuterung erfahren hat.

Angesichts der unantastbaren Eigenart eines Werkes, das keine Parallele mit irgendwelchem Musikdrama verträgt, häufen sich bei der Ausführung für den Darsteller die Schwierigkeiten in außerordentlichem Grade. Es handelte sich für sie nicht allein darum, in den Geist des Kunstwerks möglichst tief einzudringen, sondern zugleich darum, ihre jeweilige Aufgabe so zu lösen, daß sie allen Hörern den Eindruck einer mustergiltigen Leistung mache. Erhielt schon durch diesen Umstand der Ehrgeiz der ausübenden Kräfte einen ungemein scharfen Sporn, so noch besonders dadurch, daß mehrere Rollen zwei-, selbst dreifach besetzt waren und somit jeder einzelne zur höchsten Kraftanstrengung sich veranlaßt sah, um hinter dem Nebenbuhler nicht zurückbleiben oder lieber noch ihn zu übertreffen. Das jeder Concurrenz zu Grunde liegende Gute trat auch bei den ersten bayreuther Parsifal-Anfführungen zu Tage: Beim Wechsel der Besetzung ließ sich nicht selten beobachten, daß einer vom andern gelernt hatte, sei es nun im positiven oder negativen Sinne, bald durch Aneignung des vom andern zuerst versuchsweise mit erwünschter Wirkung Herausgehobenen, bald durch Vermeidung des als problematisch sich Erweisenden. So blieb der Vollendungsdrang der Bayreuther Künstlerschaar keinen Augenblick ohne Anregung. Mochten nun auch im Publikum die Meinungen über den Werth einer Leistung auseinandergehen, mochte selbst hier und da ein gewisser Localenthusiasmus, demzufolge die österreichische Presse ihren Landsleuten nur zu gern den Vorrang vor den nichtösterreichischen

Künstlern einräumte, mitunter der positiven Wahrheit keinen Gefallen erweisen; auf alle Fälle ist Bayreuth ein Ort, der „seine Leute bildet" und kunsterzieherisch höchst bedeutsam wird.

Als Kundry alternirte während der ersten Aufführungen Frau Friedrich-Materna aus Wien mit Frl. Marianne Brandt aus Berlin, seit Anfang August hat sich ihnen als dritte Frl. Malten aus Dresden angereiht; Oesterreich, Preußen und Sachsen haben mithin die drei ersten Kundry's dem Dichtercomponisten gestellt. Frau Materna, deren Brunnhilde wohl den meisten Bayreuther Gästen von 1876 her in rühmlichster Erinnerung geblieben, ist anfänglich der bei ihrem aufwallenden Temperament doppelt naheliegenden Gefahr, in den Ausbrüchen leidenschaftlicher Erregtheit die nöthigen Grenzen zu überspringen, nicht aus dem Wege gegangen; freilich wie schwer ist es, einer so abnormen Gestalt, die mit ihrem Herodias-Lachen und ihren wolfartigen Sprungbewegungen ein ganz absonderliches Studium erfordert, zu künstlerisch befriedigender Lebensfülle zu verhelfen! Hier kann die rechte Mitte erst nach längerm Umhertasten gefunden werden, und daß Frau Materna späterhin erheblich das Richtigere gefunden, spricht am besten für die ehrliche, an ihrer Leistung geübte Selbstkritik und für die unermüdliche Arbeitskraft und Ausdauer einer Künstlerin, die mit ihrer kraftgenialen Natur viel zu gewaltig dasteht, als daß sie jungen Mittelkräften als Vorbild empfohlen werden könnte.

Frl. Marianne Brandt, obwohl der Character ihrer Stimmmittel von Hause aus sie weniger als berufene Kundry erscheinen ließ, hat doch vermöge einer überaus starken Gestaltungskraft und vermöge eines bewunderungswürdigen Kunstgefühles gerade in dieser Rolle einen ihrer großartigsten Triumphe gefeiert. So

wenig das Halbwilde in Kundry's Wesen von ihr unbetont geblieben, so wenig fehlte der Gesammtgestalt die Weihe dämonischer Größe, und an den Stellen, wo in menschlich milderer Trauer das Räthsel ihrer Erscheinung für Augenblicke sich zu lösen scheint, berührte ihr Gesang Ohr und Herz des Hörers unbeschreiblich wunderbar. Man glaubte hier die Künstlerin auf dem Gipfelpunkt ihrer Meisterschaft angelangt zu finden.

Frl. Malten fand sich überraschend glücklich in die psychologischen Untiefen der Kundry, die gerade ihrer Individualität ferner als den beiden Vorgängerinnen zu liegen schien. Nicht nur durch den Adel ihrer Erscheinung, der selbst der Halbbarbarin einen eigenthümlichen Reiz verlieh, auch durch ihr charaktervolles Spiel und den leidenschaftlich durchglühten Gesang blieb sie auf der Höhe der Materna und der Brandt. Die tiefste Rührung weckte sie mit der Erzählung: „Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust". Hier wurde sie von keiner in den Schatten gestellt.

Mit den drei Darstellerinnen der Kundry correspondirten die drei Darsteller des Parsifal: Hr. Winkelmann aus Hamburg, Hr. Gudehus aus Dresden, Hr. Jäger aus Stuttgart; während letzterer bereits seit sechs Jahren in den „Nibelungen" aufgetreten, sind die beiden anderen Collegen Neulinge auf der Bayreuther Festbühne. Hr. Winkelmann, vor seinem Hamburger Engagement der Darmstädter Hofbühne angehörend, von wo aus er mehrere sehr erfolgreiche Gastspielreisen nach Leipzig 2c. unternahm, ist in erster Linie Sänger, in zweiter erst Darsteller. Zu einer vollständigen Verschmelzung dieser im Musikdrama unerläßlichen Eigenschaften hat es der junge, äußerst strebsame Künstler zwar noch nicht gebracht, aber er ringt

unermüdlich nach ihr. Welche Riesenlast er mit der Uebernahme des „Parsifal" seiner Begabung aufgeladen, die bisher weniger durch selbstschöpferische Kraft und kühne Inspiration als vielmehr durch gewandte und glückliche Nachzeichnung großer Vorgänger sich auszeichnete, läßt sich leicht ermessen. Bei solcher Sachlage mußte man, was immer im einzelnen auch hinsichtlich der Auffassung, gewisser einförmiger Bewegungen ꝛc. auszusetzen sein mag, gleichwohl seiner Leistung im Großen und Ganzen warme Anerkennung zollen. Auch waren im Laufe der Festspiele in seiner Darstellung nicht unerhebliche Fortschritte und Verbesserungen wahrnehmbar.

Hr. Gudehus war, was nachhaltige Fülle und voll ausladende Wucht der Stimmmittel anlangt, seinem eben besprochenen Collegen nicht vollständig ebenbürtig, aber sein Spiel hat größere Freiheit voraus, das Recht der Individualität gelangt bei ihm kräftiger und häufiger zur Geltung; namentlich im dritten Act verstand er es meisterlich, der Situation den ihr gebührenden Stempel aufzudrücken und durch feinsinnige mimische Nuancen das Bild des „reinen Thoren" zu verschönern. Hier bethätigte sich eine aus eigener Initiative vorgehende Kraft in überraschender Weise.

Hr. Jäger behauptet sich als Parsifal neben den Vorgenannten theilweise mit gleichem Erfolg. Auch aus seiner Auffassung sprach überzeugend genug ein ernsthaftes, gründliches Studium.

Mit der Rolle des Gurnemanz waren betraut Herr Scaria aus Wien und Herr Siehr aus München; letztere hatten bereits die „Nibelungen-Tetralogie" einst mit aus der Taufe gehoben, der Wotan des ersteren, der Hagen des andern Künstlers hat sich allen tief eingeprägt, und auch mit der jetzigen Durchführung des Gurnemanz erregten sie großes Interesse. Hr. Scaria,

obwohl für den „rüstigen Greis“ bisweilen zu heftig gesticulirend und zu stürmisch einherschreitend, bewährte sich doch im Uebrigen als ein großer Meister in der Charakterisirungskunst; die Art und Weise seiner Recitation, der mimische Reichthum, die Beredtheit seines stummen Spiels, die unerschöpfliche Fülle seiner Stimmmittel verrichteten Außerordentliches.

Hr. Siehr reicht zwar an ihn nicht durchweg heran, doch behandelte er Manches selbstständig und tüchtig genug. Das schwere Organ hinderte ihn bisweilen an fließender Recitation.

Hr. Reichmann aus München als Amfortas schien für den leidenden König noch nicht in dem Grade wie für den seiner Würde bewußten Scepterträger sich erwärmt zu haben. Dort verfiel er bisweilen in einen zu rührseligen, weinerlichen Ton, während er hier mit den Mitteln einer vornehmen Repräsentation bedeutende Wirkungen erzielte.

Hr. Fuchs aus München, nachdem er sich in der ersten Aufführung als zweiter Ritter im Dialog mit Hrn. Scaria rühmlich gehalten, entsprach auch als Klingsor den auf ihn gesetzten Erwartungen wenn auch nicht vollständig, so doch theilweise; sein Baß ist von markiger Tiefe.

Hr. Hill aus Schwerin hat aus der dem äußeren Umfang nach kleinen, der dramatischen Bedeutung nach jedoch sehr gewichtigen Rolle des Klingsor mehr herausgeholt, als mancher wohl erwartet hätte, und so begleitete seine von einem prachtvoll ausgeglichenen Organ trefflich unterstützte Leistung ein allgemein freudiges Erstaunen.

Hr. Kindermann aus München verlieh dem Titurel die ihm gebührende mysteriöse Gehobenheit; er, ein Künstler, dessen classischer Waffenschmied in Lortzing’s

Oper nicht genug gerühmt werden kann, creirte nun mustergültig diese Festspielrolle. — Der große Ruhm, Wagner's „Parsifal" zuerst in dem Bayreuther Theater zur Darstellung gebracht zu haben, wird allen den soeben besprochenen Künstlerinnen und Künstlern von keiner Partei, von keiner späteren Epoche streitig gemacht werden.

Was Wagner außer diesen Musikdramen als reiner Instrumentalcomponist geschaffen, ist, wenn auch numerisch zurückstehend, qualitativ immerhin bedeutungsvoll. In erster Linie kommt in Betracht eine „Faustouverture", eine 1849 componirte, 1855 aber in die jetzige Gestalt gebrachte Tondichtung voll tiefsinniger Gedanken, theils an die Ideenkreise des „Fliegenden Holländer", theils an die der späteren Werke anknüpfend und leise auch auf Beethoven's „Koriolanouverture" zurückweisend. Wenn er ihr als Motto aus dem Goethe'schen „Faustmonolog" die Zeilen vorgesetzt:

Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt.

so könnte man meinen, er adoptire hier vollständig die Principien der Berlioz-Liszt'schen „symphonischen Dichtung". Dem ist jedoch nicht so und wie wir aus einem ausführlichen Brief Wagner's an Brendel aus dem Jahre 1858 wissen, hatte er mancherlei Bedenken gegen die nackte Programmmusik; er nannte sie ein zweischneidiges Schwert, das bei ungeschickter Handhabung leicht auch für den gefährlich werden könne, der es ziehe. Um so höher schlägt er das Verdienst Liszt's an, der an dieser schlimmen Klippe mit seinen „symphonischen Dichtungen" nicht gescheitert sei.

Die Musik, sagt Wagner, kann nie und in keiner Verbindung, die sie angeht, aufhören die höchste, die erlösendste Kunst zu sein. Es ist dies ihr Wesen, daß, was alle anderen Künste nur andeuten, durch sie und in ihr zur unbezweifeltsten Gewißheit, zur allerunmittelbarst bestimmenden Wahrheit wird. Sehen Sie den rohesten Tanz, vernehmen Sie den schlechtesten Knittelvers: die Musik dazu (so lange sie es ernst nimmt und nicht absichtlich carricirt) veredelt selbst diese; denn sie ist eben des ihr eigenthümlichen Ernstes wegen so keuscher, wunderbarer Art, daß Alles, was sie berührt, durch sie verklärt wird. Aber ebenso offenbar als dies, ebenso gewiß ist es, daß die Musik sich nur in Formen vernehmen läßt, die einer Lebensbeziehung oder einer Lebensäußerung entnommen sind, welche, ursprünglich der Musik fremd, durch diese eben nur ihre tiefste Bedeutung erhalten, gleichsam vermöge der Offenbarung der in ihnen latenten Musik. Nichts ist (wohlgemerkt! für seine Erscheinung im Leben) weniger absolut, als die Musik, und die Verfechter einer absoluten Musik wissen offenbar nicht, was sie meinen; zu ihrer Verwirrung hätte man sie nur aufzufordern, uns eine Musik außerhalb der Form zu zeigen, die sie der körperlichen Bewegung oder dem Sprachverse (dem causalen Zusammenhange nach) entnahm. — Wir erkannten nun die Marsch- und Tanzform als so unverrückbare Grundlage der reinen Instrumentalmusik, und sahen durch diese Form, selbst in den complicirtesten Tonwerken jener Art, die Regel aller Construction noch in der Weise festgestellt, daß eine Abweichung von ihr, wie die Nichtwiederholung der ersten Periode, als Uebergang zur Formlosigkeit angesehen und deßhalb von dem kühnen Beethoven selbst zu seinem anderweitig größten Nachtheil vermieden

werden mußte. Hierüber sind wir also einig, und gestehen zu, daß der göttlichen Musik in dieser menschlichen Welt ein bindendes, ja — wie wir sahen — bedingendes Moment für die Möglichkeit ihrer Erscheinung gegeben werden mußte. Nun frage ich, ob der Marsch oder Tanz mit allen diesen Actus uns vergegenwärtigenden Vorstellungen ein würdigeres Motiv sei zur Formgebung, als z. B. die Vorstellung der charakteristischen Hauptzüge der Thaten und Leiden eines Orpheus, Prometheus u. s. w. Ich frage ferner: wenn die Musik für ihre Kundgebung durch die Form so beherrscht wird, wie ich Ihnen dies zuvor nachwies, ob es nicht edler und befreiender für sie sei, wenn sie diese Form der Vorstellung des Orpheus- oder Prometheus-Motives, als wenn sie diese der Vorstellung des Marsch- oder Tanzmotives entnimmt? — Nun, hierüber wird Niemand in Zweifel bleiben, vielmehr die Schwierigkeit bezeugen, wie jenen höheren individualisirten Vorstellungen eine verständliche Form für die Musik abgewonnen werden könne, da bisher sie ohne jene niederen, generellen Formmotive allgemein verständlich zu gruppiren (ich weiß nicht, ob ich mich recht ausdrücke) unmöglich erschienen sei?

Der Grund dieser Befürchtung liegt darin, daß uns von unberufenen oder phantastischen Musikern, denen eben die höhere Weihe abging, Tonstücke vorgeführt worden sind, die von der gewohnten symphonischen (Tanz-) Form, deren jene Componisten einfach nicht als Meister mächtig waren, dermaßen abwichen, daß die Absicht des Componisten rein unverständlich blieb, wenn den bizarren Tanzformen nicht Schritt für Schritt mit einem erläuternden Programme nachgegangen wurde. Wir fühlten hierbei die Musik offenbar erniedrigt, jedoch nur aus dem Grunde, weil einerseits ihr eine

unwürdige Idee untergelegt wurde und andererseits diese Idee nicht einmal klar zum Ausdrucke kam, was meistens auch daher rührte, daß alles Verständliche darin immer nur noch aus der herkömmlichen, aber willkürlich und stümperhaft angewandten, zerrissenen Tanzform sich herleitete. Lassen wir aber diese Carricaturen, deren es ja in jeder Kunst giebt, unbekümmert beiseite, und halten wir uns dagegen an das unendlich entwickelte und bereicherte Ausdrucksvermögen, wie durch große Genien es der Musik bis auf unsere Zeiten gewonnen worden ist: so dürfen wir unser Mißtrauen weniger in die Fähigkeit der Musik setzen (denn hier ist bereits in der beschränkenden älteren Form Unerhörtes geleistet), als vielmehr darein, daß der Künstler die hier nöthige dichterisch-musikalische Eigenschaft besäße, die namentlich den poetischen Gegenstand so anzuschauen vermöchte, wie sie dem Musiker zur Bildung seiner verständlichen musikalischen Form dienlich sein könnte. Und hierin liegt wirklich das Geheimniß und die Schwierigkeit, deren Lösung nur einem höchst begabten Auserlesenen vorbehalten sein konnte, der, durch und durch vollendeter Musiker, zugleich durch und durch anschauender Dichter ist. Was ich hier meine, ist schwer klar zu machen, und ich überlasse es unsern täglich sich mehrenden großen Aesthetikern, den Begriff dafür dialektisch auszuarbeiten; soviel aber weiß ich, daß jeder Kopf- und Herzbegabte mich verstehen wird, wenn er Liszt's „symphonische Dichtungen", seinen „Faust", seinen „Dante" hört; denn diese sind es, die mich über das vorliegende Problem selbst erst klar gemacht haben.

Ich vergebe einem Jeden, der bisher an dem Gedeihen einer neuen Kunstform der Instrumentalmusik zweifelte, denn ich muß gestehen, diesen Zweifel voll-

kommen getheilt zu haben, so daß ich mich denjenigen beigesellte, die in unseren Programmmusiken eine höchst unerquickliche Erscheinung sahen, wobei ich mich in der drolligen Lage fühlte, gerade mit unter die Programmmusiker gezählt und mit ihnen in einen Topf geworfen zu werden. Bei den besten, ja oft wirklich genialen Erscheinungen dieser Art war es mir immer begegnet, während der Anhörung den musikalischen Faden so gänzlich zu verlieren, daß ich mit keinerlei Anstrengung ihn festzuhalten oder wieder anzuknüpfen vermochte. Dies begegnete mir noch vor kurzem mit der in ihren Hauptmotiven so wundervoll ergreifenden Liebesscene in unseres Freundes Berlioz „Romeo und Julia"-Symphonie: die größte Hingerissenheit, in die mich die Entwickelung des Hauptmotivs gebracht hatte, verflüchtete und ernüchterte sich im Verfolge des ganzen Satzes bis zum unläugbaren Mißbehagen; ich errieth sogleich, daß während der musikalische Faden verloren gegangen war (d. h. der consequent übersichtliche Wechsel bestimmter Motive), ich mich nun an scenische Motive zu halten hatte, die mir nicht gegenwärtig und auch nicht im Programm aufgezeichnet waren. Diese Motive waren unstreitig in der berühmten Shakspeareschen Balconscene vorhanden; darin, daß sie getreu der Disposition des Dramatikers gemäß festgehalten waren, lag aber der große Fehler des Componisten. Dieser, sobald er diese Scene als Motiv zu einer symphonischen Dichtung benutzen wollte, hätte fühlen müssen, daß der Dramatiker, um ungefähr dieselbe Idee auszudrücken, zu ganz anderen Mitteln greifen muß, als der Musiker; er steht dem gemeinen Leben viel näher, und wird nur dann verständlich, wenn er seine Idee in einer Handlung uns vorführt, die in ihren mannichfaltig zusammengesetzten Momenten einem Vor-

gang dieses Lebens so gleicht, daß jeder Zuschauer sie mit zu erleben glaubt. Der Musiker dagegen sieht vom Vorgange des gemeinen Lebens gänzlich ab, hebt die Zufälligkeiten und Einzelheiten desselben vollständig auf und sublimirt dagegen alles in ihnen Liegende nach seinem concreten Gefühlsinhalte, der sich einzig bestimmt eben nur in der Musik geben läßt. Ein rechter musikalischer Dichter hätte daher Berlioz diese Scene in durchaus concreter idealer Form vorgeführt, und jedenfalls hätte sie ein Shakspeare, wenn er sie einem Berlioz zur musikalischen Reproduction übergeben wollte, gerade um so viel anders gedichtet, als das Berlioz'sche Musikstück jetzt anders sein sollte, um an sich verständlich zu sein. Nun sprachen wir aber immer noch von einer der glücklichsten Inspirationen des genialen Tonsetzers, und mein Urtheil über minder glückliche müßte mich leicht ganz gegen diese Richtung einnehmen, wenn in ihr nicht wieder so Vollendetes zum Vorschein gekommen wäre, wie die engeren Bilder der „Scène aux champs", des „marche pélerins" u. s. w., die zu unserem Erstaunen uns zeigen, was bei diesem Verfahren zu erfinden sei."

Unter seinen übrigen Orchesterwerken nimmt der festlich gehobene, groß angelegte und symphonisch durchgeführte „Huldigungsmarsch" für den König von Baiern und der siegesstolze, dem Kaiser Wilhelm nach der Aufrichtung des Deutschen Reiches gewidmete „Kaisermarsch" einen bevorzugten Rang ein; der für Philadelphia zur Eröffnung der Centennialausstellung geschriebene „Festmarsch" steht hinter ihnen nach vieler Hinsicht erheblich zurück, während im „Siegfried-Idyll" für kleines Orchester eine überaus zartsinnige, beziehungsreiche Gelegenheitscomposition edelsten Gepräges zu schätzen ist. Wohl möglich, daß in Wagner's

musikalischem Nachlaß noch Manches sich befindet, was später auf Concertprogramme übergehen kann; manche seiner Jugendcompositionen feiern vielleicht mit dem Tode des Meisters ihre Auferstehung. Ueber die Grundidee des allerletzten Musikdrama's „Die Büßerin", das von Wagner noch vollendet worden sein soll, weiß man noch nichts näheres; über die von ihm hinterlassenen Memoiren nur soviel, daß sie zur Zeit nur in wenigen Exemplaren an die nächsten Verwandten vertheilt sind.

Ihrer Veröffentlichung sieht die gesammte Kunstwelt mit höchster Spannung entgegen.

III.

In Venedig, der alten Dogenstadt, wo Richard Wagner schon in früheren Jahren verweilt hatte, als er noch mit der Composition von „Tristan und Isolde" beschäftigt war, suchte und fand er vom Spätherbst 1882 ab die Erholung, deren er nach den aufregungsreichen Parsifaltagen mehr als je bedürftig gewesen. Der Palazzo Vendramin, Canal Grande, öffnete sich ihm und seiner Familie zu einem wahrhaft fürstlichen Heim. Sechshundert Meter kostbaren Seiden- und Atlasgewebes von matter grüner und blauer, vorherrschend aber rosa Farbe schufen, in künstlerischer Anordnung über die höheren und niederen Holzgerüste gebreitet, Richard Wagner's Arbeitszimmer zu einem phantastisch feenhaften Raume um. Aus Rosa-Atlas und Gaze gefertigte Rosen halfen die willkürlichen Gestaltungen der Seidenstoffe zu einer ganzen Figur abschließen. Sechs-

fache Gardinen, vom dunkelsten Blau angefangen, überdeckt von helleren Nuancen, hielten einen Theil des Tageslichts von den nach englischem Systeme construirten Fenstern ab. Ein breites, niederes Lager nach antiker Art, überhangen mit kostbaren Stücken Zeuges, nahm die Mitte des Zimmers ein; den mit Teppich bedeckten Boden deckten zumeist Thierfelle. Ein durchdringender, nervenbetäubender Wohlgeruch füllte die Luft dieses Zimmers. Hier arbeitete Richard Wagner, den Rücken dem Fenster zugekehrt, den Blick nach dem bühnenartig märchenhaften Chaos von Gaze und Seide. — Seine Lebensweise floß in schönster Regelmäßigkeit dahin; Nachmittags machte er gewöhnlich Spaziergänge auf dem Markusplatz, ganz Venedig war stolz auf einen so großen und hochgeehrten Gast. Wagner's Gemüthsstimmung schien eine überaus vortreffliche, der Gedanke an die Wiederholung des „Parsifal" für den nächsten Sommer beschäftigte ihn lebhaft und schon hatte er Dispositionen für die Besetzung des Bühnenweihfestspieles getroffen. In einem seiner letzten Briefe vom 14. Januar 1883 schrieb er an die Kammersängerin Frau Materna in Wien:

„Allerliebstes Kind und liebste Freundin!

Also! Es wird wieder Ernst! Ich bin ganz Einladung, und bitte Sie, mich dieses Jahr wieder zu be-Kundryen! Ich bekomme heuer nur den Juli zu meiner Verfügung und gedenke, mit Einschluß der nöthigen Proben, bis 30. Juli zwölf Aufführungen stattfinden zu lassen. Wir werden so ziemlich die Alten beisammen sein; mit meinen Geschäftsführern machen Sie gütigst Alles ganz nach Ihrem Wunsche ab. Nicht wahr! Hat Ihnen Herr Scaria bereits berichtet, was ich ihm letzthin über die neuliche Wiener Nibelungen-Aufführung geschrieben? Gräfin Dönhof hatte so viel

Enthusiastisches auch über Ihre Brunhilde berichtet, daß mir das Herz hievon voll wurde. Haben Sie Dank für Ihre so generose und grandiose Walküre, die wie ein erfülltes Bedürfniß in mein Leben getreten ist. Gott, wenn ich der letzten Kundry-Abende gedenke! Adieu, Liebe, Gute, Beste! Herzlich grüßt Sie meine Frau und die bewundernden Kinder, und es umarmt Sie Ihr

Richard Wagner.

Venedig, Palazzo Vendramin, Canal Grande, 14. Januar 1883."

Welch guten Humors er sich in Venedig erfreute, geht u. A. aus der Antwort hervor, die er Ende Januar einem Wiener Schriftsteller, der ihm ein Libretto zur Begutachtung übersandt hatte, in folgender launiger Weise ertheilte:

„Venedig, Ende Januar 1883. Mein lieber junger Freund! Durch ihr liebes Schreiben haben Sie mich sehr erfreut — ob aber meine Krähenfüße auf Sie dieselbe Wirkung ausüben werden, will ich noch dahingestellt sein lassen. — „Warum?" fragen Sie. Weil ich Ihr Libretto zwar gelesen, zwar geprüft, zwar gut befunden habe — aber doch nicht so gut, daß ich seinetwegen einem Prinzipe, dem ich durch fast ein Menschenalter stets treu geblieben bin, nun plötzlich untreu werden wollte — dem Prinzipe nämlich, meine Musikdramen selbst zu schreiben. Zum mindesten komme ich hierdurch billiger hinaus. — Sie dürften ja wissen, daß ich ein großer Geizhals bin! Vergessen Sie nicht, wenn Sie nach Venedig kommen, mich zu besuchen. Sie werden sich dann überzeugen können, daß Ihr etwas umfangreiches Manuskript bei mir gut aufgehoben ist — es nimmt in meiner Bibliothek eingesandter Libretti die Nummer 2985 ein. Eine respektable Ziffer! Nicht wahr, junger Freund? Es grüßt Sie Richard Wagner."

Wie gern er noch bis in die letzte Zeit auf einen guten Spaß einging und ihn zu erwidern verstand, ist auch durch ein anderes Histörchen beglaubigt.

Eine musikliebende Dame, die gern „Ingeborg's Klage“ aus der Frithjofssage singt, hatte immer gehofft, Wagner werde auch noch diese Sage bearbeiten. Sie richtete in dieser Erwartung am 13. November 1882, dem 100jährigen Geburtstage des Dichters Esaias Tegnér, auf einer Postkarte mit Rückantwort „an Meister Richard Wagner“ folgende Zeilen:

„Bitte, Erhabener Meister, (es gilt eine Wette) zu sagen,
Ob Deine Seele wohl schon der Gedanke im Herzen berührt hat,
Frithjof's und Ingeborg's Liebe im Musischen Drama zu singen:
Ob die Germanische Welt solch' herrliches Werk darf erhoffen.“

Als Antwort kamen mit dem Poststempel: Venezia-Ferrona, den 16. November 1882. (Germania-Silesia) die drei inhaltschweren Worte: „Man wette nicht!“

Daß er in Venedig als Geburtstagsüberraschung für seine Gattin seine Jugendsymphonie zur Aufführung bringen und darüber einen höchst frischen und lehrreichen Bericht an den Herausgeber des „Musikalischen Wochenblatt“ senden konnte, spricht gleichfalls für eine überaus glückliche physische und geistige Disposition.

Alles, was man über den Gesundheitszustand des Meisters hörte, lautete außerordentlich günstig. Aber ach! das Unglück schreitet schnell. Am Montag, den 12. Februar blieb er auf seinen regelmäßigen Spaziergängen längere Zeit in dem Reitmacher'schen Bankcomptoir, auf welches seine Creditbriefe lauteten und plauderte fröhlich mit dem Chef des Hauses. Er entnahm eine Summe Geldes zu einem kleinen Ausfluge

mit seinem Sohne Siegfried. Am nächsten Tage, Dienstags Vormittags, blieb er wie gewohnt in seinem Studirzimmer, wo er von Niemandem gestört werden durfte. Nicht einmal Frau Cosima kam während dieser Arbeitsstunden in sein Zimmer. Plötzlich in der zweiten Stunde trat der Meister wankend aus seinem Zimmer in den Vorsaal und klagte dem Dienstmädchen über heftiges Unwohlsein. „Er wisse nicht, was ihm sei", sagte er, erholte sich aber so rasch, daß sich das Mädchen beruhigte, und wie sonst Anordnungen und Vorbereitungen zum Diner traf in dem Glauben, daß es nur eine momentane Aufregung gewesen sei. Die Familie setzte sich, wie gewöhnlich, gegen drei Uhr zu Tische; der Gondolier Luigi, der auch als Diener functionirte, trug gerade die Suppe auf, als der Meister sich plötzlich vom Stuhle erhob und sagte: „Mir ist sehr schlecht". Im selben Momente stürzte er auch schon bewußtlos zu Boden. In grenzenloser Verwirrung sprangen Frau Cosima und Tochter auf, um den Zusammengesunkenen aufzurichten. Luigi und die herbeigerufenen Diener brachten den Sterbenden nach dem Arbeitszimmer. Dr. Keppler, der Hausarzt der Familie in Venedig, constatirte um halb vier Uhr den Tod in Folge eines Herzschlags. Von der Familie ging sofort eine Depesche an Feustel in Bayreuth, den Vorstand des Verwaltungsraths der Bühnenfestspiele, und eine zweite an den Professor Hoffmann ab.

Selten noch hat eine Trauerbotschaft das musikalische Deutschland, ja die gesammte Kunstwelt so tief schmerzlich berührt, wie die am 13. Februar aus Italien kommende Meldung: Richard Wagner ist plötzlich einem Herzschlag erlegen! Nicht wie Siegmund in der „Walküre", der sich auf sein Ende vorbereiten konnte, seit er durch Brünnhilde die Todesankündigung vernommen,

schied er von uns; ein jähes Geschick entriß ihn für immer den Seinen, der deutschen Kunst, dem deutschen Volk. Diese Plötzlichkeit erhöht nur die niederschmetternde Wucht des betrübenden Ereignisses. Wer sich noch der Tage des Bayreuther Bühnenfestspieles erinnerte und sich vergegenwärtigte, wie Wagner trotz seinem neunundsechszigsten Jahre mit der elastischen Geistesfrische eines Jünglings und mit der weitschauenden Klarheit und Ruhe des kraftvollen Mannes alle Fäden des gewaltigen Unternehmens in der Hand hielt, wie er mit felsenfester Zuversicht auf seine Rüstigkeit der Zukunft in's Auge schaute und die Last des Greisenalters in keiner Weise zu empfinden schien, der durfte der Hoffnung leben, noch weit, einige Decennien weit vielleicht sei der Zeitpunkt hinausgerückt, da doch das Unvermeidliche geschehen müsse. Zwar glaubte er selbst, seine Mission mit dem „Parsifal" erfüllt zu haben. Doch wer hätte nicht gewünscht, der großartige Kämpfer möge nun, wenn er nicht weiter schaffen wollte, in einem otium cum dignitate noch lange den Lohn genießen, den er sich endlich verdient hat. Wer hätte ihm nicht gegönnt, mit eignen Augen noch die Siege zu erleben, die seine Kunst in immer ausgedehnteren Bezirken, im Westen und Süden, auf dem Continent wie überm Meere sich erringt. Man traute seiner Lebenskraft zu, sie werde noch lange den Forderungen der Naturgesetze zu trotzen verstehen, und nichts schien gewisser, als daß der für den 22. Mai bevorstehende 70. Geburtstag des Tonmeister's zu einem der freudigsten Jubelfeste sich gestalten würde. Nun sind alle Träume zerstoben.

Allerorten erfüllte schmerzlichste Trauer die Gemüther:

O Trauerbotschaft, die uns ward geschickt
Aus der Lagunenstadt verwaisten Gassen!

Es stockt das Herz, das Auge thränend blickt
Und Niemand weiß vor Jammer sich zu fassen! —

Todt ist der große Meister, Deutschland's Ruhm,
Todt Richard Wagner! Nimmer ist's zu glauben,
Daß ihn, den Hord vom hehrsten Künstlerthum,
Schon jetzt das Schicksal wagte, uns zu rauben! —

Zwar trug Sein Haupt des Greisenalters Schmuck,
Doch jugendfrisch war Ihm der Muth geblieben;
Befreit von jedem üblen Zeitendruck
War Er sich treu im Hassen und im Lieben. —

Und doch! der Geist, der muthigkühn voran
Die Fahne seines Ideals getragen,
Und uns eröffnet eine neue Bahn —
Beendet hat er nun sein siegreich Wagen!

Er ist nicht mehr! Die stolze Harfe schweigt,
Der stets erklangen volle Weihetöne;
Und mit uns gramgebeuget klagend neigt
Das Haupt die sinnend trauernde Kamöne.

„Tannhäuser", „Meistersinger", „Lohengrin",
Der euch erschuf, ihr Wunderwerke alle,
Er mußte ach! zu früh von dannen zieh'n,
„Walküren" führten ein Ihn zur Walhalle!

Dort strecken grüßend ihre Hände aus
Die ihm vorangegang'nen sel'gen Meister:
„Willkommen Du, in Deiner Götter Haus
„Willkommen Du, Beherrscher aller Geister!

„Wer so wie Du den Kampf, den Lebenslauf
„Mit einem „Parsifal" durfte beschließen,
„Den nehmen freudig wir in uns'rer Mitte auf,
„Der mag Walhalla's Wonnen froh genießen!"

Was war die Krankheit, der Wagner zum Opfer gefallen? Diese Frage wurde unzählig oft aufgeworfen. Keiner wußte genügenden Aufschluß zu geben, bis vor Kurzem eine italienische Fachzeitung die Krankheit und die eigentliche Todesursache des Meister's gründlich beleuchtete.

Professor Dr. Barbiglia sagt, daß die Krankheit, der Richard Wagner zum Opfer gefallen, in ihren ersten Symptomen schon vor mehreren Jahren aufgetreten sei. Schon im Jahre 1878 hatten sich nämlich bei dem Meister die ersten Spuren einer, wie gewöhnlich, alle drei großen Drüsen des Bauchraumes, nämlich die Leber, Milz und die Nieren befallenden amyloiden Degeneration eingestellt, die durch die physikalische Krankenuntersuchung mit der größten Bestimmtheit festgestellt werden konnte und schon damals nur eine infauste Prognose zuließ, die den Angehörigen Richard Wagner's auch in der schonendsten Weise mitgetheilt wurde, indem das Fortschreiten der amyloiden Degeneration auf das Herz und in letzter Linie auch auf das Gehirn ganz unvermeidlich erschien. Im darauffolgenden Jahre — im Spätherbste 1879 — begann der Meister auch schon über das lästige Gefühl des Herzklopfens, über zeitweilig auftretenden Schwindel und über Kurzathmigkeit zu klagen und an, obzwar in sehr großen Intervallen auftretenden Ohnmachtsfällen zu leiden, die den Aerzten die ganze Größe der Gefahr, in der Richard Wagner schwebte, klar vor Augen führten, indem es außer allem Zweifel war, daß

nunmehr auch schon das Herzfleisch des Meisters dem zerstörenden Werke der amyloiden Degeneration anheimgefallen, wodurch die Widerstandskraft des Herzens gegen alle, den Pulsschlag desselben beschleunigenden mechanischen und psychischen Einflüsse natürlich sehr beträchtlich herabgemindert wurde. Nach einer am Nachmittage des 13. Februar aufgetretenen geringfügigen psychischen Aufregung wurde Wagner wieder, wie schon so oft, von einer Ohnmacht befallen, bald darauf wurde die Action des Herzens eine stürmische, die Kraft desselben war nicht mehr im Stande, die sich zurückstauende riesige Blutmasse in die Arterien des Körpers hineinzutreiben, und die Folge davon war, daß unter dem mächtig ansteigenden arteriellen Blutdrucke die Wand des Herzens selbst nachgeben mußte und eine Herzruptur eintrat, indem das Herz Richard Wagner's im linken Ventrikel plötzlich zerriß, wodurch das Blut frei in die Brusthöhle austreten konnte und so den plötzlichen Tod durch Erstickung bewirkte.

Waren nunmehr Alle medicinisch über Wagner's Tod belehrt, so lag der außerordentlichen Theilnahme an dem Meister und seiner Familie noch eine andere Angelegenheit am Herzen und die Frage auf den Lippen: in welchen Vermögensverhältnissen hat der große Tondichter die Seinen verlassen müssen? Ist speciell für seinen Sohn Siegfried, dessen Zukunft ihm vor Allem sichernswerth geschienen, soviel vorhanden, um die Wünsche des Vaters nicht unerfüllt zu lassen?

Wie erfreulich, daß alle in dieser Hinsicht geäußerten Bedenken und Besorgnisse gegenstandslos sind! Ein so großes Haus Wagner geführt, und seiner Bedeutung entsprechend hat führen müssen, so ist den Seinen nichtsdestoweniger ein ansehnlicher Reichthum verblieben.

In einer Zeit, in welcher Wagner Geld brauchte,

— vor ungefähr acht bis neun Jahren — hat er die Tantièmen aus drei seiner älteren Werke, nämlich aus dem „Fliegenden Holländer“, aus dem „Tannhäuser“ und „Rienzi“ in Frankfurt a. M. verpfändet, um dadurch eine größere Summe Geldes zu erhalten. Diese Verpfändung erfolgte auf fünfzehn Jahre, so daß sie noch 6—7 Jahre giltig ist. Dann aber gelangen die Erben in den Besitz auch der Tantièmen dieser Werke. Die Tantièmen-Einnahmen aus dem „Lohengrin“, „Tristan und Isolde“, den „Meistersingern von Nürnberg“ und den „Nibelungen“ flossen direct Wagner und fließen direct fortan seinen Hinterbliebenen zu. Die Einnahmen aus den „Nibelungen“ sind — abgesehen davon, daß diese Werke bereits auf dem Repertoire einer großen Anzahl von Bühnen stehen — schon durch das Angelo Neumann’sche Unternehmen, das herumreisende „Richard-Wagner-Theater“, in der letzten Zeit recht bedeutende gewesen. Sachkenner schätzen die Einnahmen aus Tantièmen, die Wagner in der letzten Zeit erhielt, die also fortan seine Hinterbliebenen erhalten werden, jährlich auf nahezu hunderttausend Mark.

Die Ueberführung der Leiche Wagner’s von Venedig nach Bayreuth entpreßte Millionen Thränen den Augen der Leidtragenden. Feierlich, großartig war das Begräbniß; die Stadt Bayreuth bot Alles auf, den Traueract so würdig als nur denkbar zu begehen. Kein Fürst ist jemals im Tode größerer Ehren theilhaftig geworden als er, der ja auch wie ein König im Reiche der Tonkunst geherrscht. Ein Augenzeuge berichtet:

Erschütternd war der Moment, da die Capelle „Siegfrieds Tod“ anstimmte; die Größe des Tonbildes und die Größe des Augenblicks brachten einen überwältigend unauslöschlichen Eindruck hervor. Später

spielte die Capelle Beethoven's Trauermarsch. Alle Fenster waren dicht besetzt, das Spalier der Feuerwehr konnte kaum die Ordnung aufrecht erhalten. Die unter dem Trauerflor brennenden Gasflammen, das Läuten aller Glocken: Alles zusammen gab ein erhaben düsteres Bild. Der Zug, in welchem der Sohn Siegfried nicht sichtbar war, bewegte sich feierlich durch die Opernstraße, die Maximilianstraße, den Rennweg bis zum „Wahnfried". Am schwarzdrapirten Eingangsthor wurde der Sarg vom Wagen gehoben, und jetzt bot sich eine Scene, die ich zeitlebens nicht aus der Erinnerung verlieren werde. Die drei Töchter Cosima's, Daniela, Blandine, Evchen und der Sohn Siegfried erwarteten die Leiche; die trauernde Gruppe war erschütternd anzusehen. Siegfried zitterte am ganzen Leibe; er wollte weinen, hatte aber keine Thränen mehr. Zwei große Hunde, wie wenn sie den Schmerz ihres kleinen Gebieters verstünden, sprangen an ihm hinauf und leckten ihm die Hände; man wollte die Thiere entfernen, aber es war nicht möglich. Die in tiefste Trauer gehüllten Kinder schlossen sich dem Zuge an, und lautlos im weichen Sande schritt man der noch geschlossenen Gruft entgegen; hier stellten sich die Töchter und Siegfried an den Sarg und die beiden treuen Thiere, welche gleichfalls gefolgt waren, wollten den Knaben mit ihren Liebkosungen fast niederwerfen und ließen sich abermals nicht entfernen. Der Pastor las das übliche Gebet und am Schlusse desselben weihte er die Gruft. Während der Ceremonie weinten Niemann, Richter, Brandt und die anderen Freunde laut. Darauf entfernte sich Alles in tiefster, stiller Andacht.

Ueberblickt man an Wagner's Gruft den Lebensgang des Dichtercomponisten, zieht man die Summe seines Strebens und Schaffens, so ist das Ergebniß

ein überaus bedeutsames und erhebendes. Bis zu dem Zeitpunkt, da ein hochgesinnter König sich seiner huldreich annahm und ihn der Sorgen um das tägliche Brot durch wahrhaft fürstliche Unterstützungen überhob, bis zu dieser Periode durchaus auf sich und seine Schöpferkraft angewiesen, gab er solcher künstlerischen Unabhängigkeit von seinem ersten bis zu dem letzten Werk beredtesten Ausdruck und gerade weil in ihnen eine Individualität hervortritt, die nicht allein vollständig auf eignen Füßen steht, sondern auch muthig allen Niederen und um die Tagesgunst Buhlenden den Fehdehandschuh hinwirft, nehmen sie immer die obersten Plätze in dem Kunsttempel des modernen Deutschthums ein.

Er, der im Jahre 1846 in's Stammbuch Hans von Bülow's geschrieben: „Glimmt für die Kunst in Ihnen eine reine Gluth, so wird die schöne Flamme Ihnen sicher einst entbrennen". Das Wissen aber ist es, was diese Gluth zur reinen Flamme nährt und läutert", — war ebenso reich an Wissen wie an Thatkraft; er, ein Feind jeglicher, wie er kurz vor seinem Tode noch es ausgesprochen, den Deutschen besonders liebgewordenen Duckmäuserei nannte überall mit männlichem Freimuth die Dinge beim rechten Namen. Das von Vielen so beliebte Mäntelchen, das stets da vorgehangen zu werden pflegt, wo es etwas Fragwürdiges zu verdecken giebt, hat er für sich niemals in Anwendung gebracht und Andern gegenüber um so weniger, als er bei Allen den gleichen Ernst, die innerste Ueberzeugung von einem hohen Ideal voraussetzte, die ihn von der frühesten Jugend bis zum letzten Athemzug begleiteten. Was ihn begeisterte, dem blieb er mit aller Gluth seiner Seele getreu; was ihn mit Abscheu erfüllte, dem bewahrte er unbegrenzten Haß. Dieser

Consequenz hat er die selbst über den todten Meister hereinbrechenden Schmähungen von Journalen wie Münchener „Vaterland“ &c. zu danken, und wenn eine französische Zeitung den Nekrolog auf Wagner mit den Worten begann: „Frankreich hat seinen größten Feind verloren“, so hat es dabei vor Allem jene Characterfestigkeit Wagner's im Auge und dabei vielleicht wider Willen ein großes Wort gelassen ausgesprochen.

Er war zu keiner Zeit ein Freund von Compromissen, selbst als er, der ehemalige Republikaner, der fördersamsten Gunst des bairischen Königs theilhaftig ward, vergab er seiner Kürstlerwürde niemals das Geringste. In einer Zeit wie der gegenwärtigen, die mehr als eine andere möglichst energische Charactere bedarf, mußte schon aus diesen Gründen seine Erscheinung außerordentlich imponiren. Mit der Sicherheit eines schlachtendenkenden Feldherrn entwarf er seine künstlerischen Feldzugspläne, das Vertrauen auf das Ideal, das Bewußtsein nachhaltiger, aus nur ihm bekannten Quellen schöpfender Kraft verhalfen ihm überall zum Siege. Die Beweglichkeit seines Wesens, der eiserne Wille, eine unglaubliche Arbeitskraft und Ausdauer griffen in ihm zusammen und sicherten der Ausführung seiner Pläne das glänzendste Gelingen. Wir kennen keine Kunstgröße aus alter und neuster Zeit, die so glücklich wie er auch mit der Lösung rein geschäftlicher Angelegenheiten und verwickelten Tagesinteressen sich abgefunden hätte. Mag man ihn als Dichtercomponisten, Gelehrten, Techniker, Dirigenten, Kunstphilosophen betrachten, mag man ihn betrachten von welcher Seite man will, überall zwingt uns das Außerordentliche seiner Gesammtpersönlichkeit Bewunderung ab. Der allgemein getheilte Schmerz, einen der Größesten verloren zu haben, wird lange Zeit andauern.

Daß Wagner wie jeder andere Mensch mit gewissen Schwächen behaftet gewesen, wer wollte das leugnen? Daß er mitunter den Eindruck machte, als wollte er von keinem seiner künstlerischen Genossen, mit einziger Ausnahme von Liszt, Besonderes halten, wissen die davon Betroffenen am besten; wie er namentlich in den Jahren seiner Verbannung außer sich gerieth, wenn er unter irgend welcher Schädigung seiner Tantième-interessen zu leiden hatte, andererseits aber wieder keine Rücksicht, keine Schonung kannte, wenn er sich für ein ihm angethanes vermeintliches Unrecht zu rächen beabsichtigte, das geht aus manchen der an seinem Freund Tichatschek (vertraulich „Tschekl" genannt) gerichteten Briefe hervor. Kann man es dem sächsischen Hofe verdenken, wenn er dem Manne, der später nicht allein alle die vielfach genossenen Wohlthaten vergessen zu haben schien, sondern sogar mit völlig ungerechtfertigten Ansprüchen bezüglich gewisser Geldforderungen gegen ihn herausrückte, einen langjährigen Groll nachtrug? Und daß Wagner später keine Versuche gemacht, besonders den ihm persönlich sehr zugethanen König August, gegen den er die Revolutionslanze geschwungen, sich wieder zu versöhnen, kann gleichfalls auf seinem Sündenregister nicht übergangen werden.

Sowenig man Luther in jeder seiner Handlungen begreifen oder entschuldigen, so wenig man einem Calvin seine unselige Scheiterhaufenerrichtung verzeihen kann, ebensowenig dürfen gewisse trübere Punkte im Leben Wagner's geflissentlich verschwiegen, oder was leider von mancher bycantinisch schweifwedelnden Feder geschehen ist, sogar verherrlicht werden. Im Hinblick auf sie mochte vielleicht jener alte ehrenhafte Münchener Capellmeister zu dem Ausspruch sich berechtigt fühlen: „Vor Wagner, dem Künstler, ziehe ich den Hut ab;

vor Wagner, dem Menschen, behalte ich ihn auf". Doch man muß die Schwächen des Jünglings und theilweise auch des Mannes nicht auch auf sein späteres Leben übertragen. Denn seit der Uebersiedlung nach Bayreuth war in seinem Thun und Lassen eine erhebliche Wandlung eingetreten: Das herausfordernde Ungestüm hatte einer milderen Versöhnlichkeit Platz gemacht; und wahrscheinlich im Bewußtsein dieser inneren Läuterung konnte er zu dem bekannten, seltsam klingenden Ausspruch sich versteigen:

„Wer meine Werke liebt, muß auch meine Person lieben"; ein Verlangen, das vor Wagner allerdings noch kein Künstler an sein Publicum gestellt hatte.

Gewiß war Wagner ebensowenig „engelrein", wie jeder andere; nur müssen wir jetzt, da wir den Grund seiner Krankheit kennen, doppelt vorsichtig über ihn urtheilen, weil sicherlich ein gut Theil aller seiner Fehler mit ihren Grund in der körperlichen Disposition, der nervösen Reizbarkeit hatte. Auch die Sonne ist nicht ohne Flecken; wo viel Licht ist, hat auch niemals der Schatten gefehlt. Das wissen wir Alle und doch schmälern alle diese Fehler nicht im Geringsten die außerordentliche Größe des gewaltigen Mannes. Unbegreiflich wie ein sonst so weitblickender und ehrenwerther Professor wie Johannes Scherr in einem seiner letzten Aufsätze in der „Gegenwart" (gelegentlich der Besprechung von dem Mikiewitz'schen Romane: „Herr Thaddäus") ihm selbst jetzt noch keine Gerechtigkeit widerfahren läßt, sie begeifert und wunder welche Weisheit auszukramen wähnt mit der beiläufigen Bemerkung, Mozart habe doch im kleinen Finger mehr Melodie als Wagner am ganzen Leibe! Wie unbegründet, wenn er die in allen Städten veranstalteten „Trauerfeierlichkeiten" von gemachtem Fanatismus in-

scenirt findet. Im Gegentheil, die echteste Theilnahme, der lebhafteste, allgemein empfundene Schmerz über den Verlust eines Geisterbeherrscher's hat alle diese Veranstaltungen in's Leben gerufen.

Wer hätte bei solchem Anlasse nicht nachempfunden, was ein von Wilhelm Henzen gedichteter Nachruf in folgenden schwungreichen Strophen ausgesprochen:

Der Größten Einer ist dahingegangen,
Vollendet hat der Deutscheste der Meister,
Deß Melodien durch alle Seelen drangen,
Deß Wunderklänge bannten alle Geister.
Vom Tode ward ein mächt'ger Held bezwungen,
Ein allgewalt'ger Sieger ward besiegt,
Sein Lebenslied ist hehr und sanft verklungen,
Wie Schwanensang, der in die Luft verfliegt.

Und wie sie jubelnd ihm entgegenpochten,
Gestehn sich unsre Herzen heut' mit Beben,
Daß seine Kunst unsagbar eng verflochten
Mit unsrem Fühlen, uns'rem tiefsten Leben.
Was oft wir dämmernd nur im Traum empfunden,
Er hat Gestalt, hat Farben ihm verlieh'n
Und alle Seligkeiten, alle Wunden
Hat er getaucht in Ton und Harmonien.

Gleich dem Tribune bei Drommetenschmettern
Sprengt' er, ein Heros, machtvoll in die Schranken;
Dann sehen wir in fürchterlichen Wettern
Ein schwarzes Schiff mit rothen Segeln schwanken.
Die Leidenschaften, die sich rastlos thürmen,
Umtosen rings den heilverstoßnen Mann,
Doch Friede leuchtet nieder nach den Stürmen
Und treue Liebe löst des Fluches Bann.

Wie ward uns, als zum ersten Mal die Klänge,
Die von der Wartburg tönten, wir vernommen,
Als sich des Venusberges Lustgesänge
Vermischten mit dem Bußgebet der Frommen.
Ein neuer Aufruhr hub sich an zu regen —
Wie glühte heiß der Sinne bunte Welt!
Doch Gnade kam dem Reuigen entgegen —
Wie blinkte rein des Himmels blaues Zelt.

Vom Grale bracht' er wonnevolle Kunde,
Der ewig rein auf heil'ger Höhe lodert,
Von süßem Glück und kurzem Liebesbunde
Und von dem Glauben den die Liebe fordert.
Wohl zog er selbst mit weißem Schwangefieder
Den Gral der Kunst in wunderreichem Kahn;
Nun flog er auf zur lichten Heimath wieder —
Lebwohl! Und „sei bedankt, mein lieber Schwan!"

Die goldnen Schätze, die im Rheine ruhten,
Den Fluch der Habsucht, der die Welt bezwungen,
Der Liebe Zauber und Verklärungsgluthen,
Darin das Gold zerschmilzt, hat er gesungen.
Der sich aus Wolkenflug und Wettergrimme
Bis tief in's Mark der Mutter Erde schwang:
Er gab den Elementen Wort und Stimme,
Den Wogen Lieder und dem Feuer Klang.

Der Liebe Sehnsucht, wie sie träumt und schmachtet
Und klagt und girrend ruft gleich Nachtigallen,
Dem grellen Tage fremd, vom Tod umnachtet,
Ließ seine Kunst erseufzen und erschallen.
Dann aus der Schlucht so tiefer Schwärmereien
Stieg frohgemuth zum Leben er empor

Und zeigt' uns Deutschen, daß wir Deutsche seien
Und hielt des alten Nürnberg Bild uns vor.

Und endlich heiligte die Welt der Bretter
Sein Weihewort zu herrlichstem Altare,
Daß auf der Trümmerwelt der alten Götter
Sich der Erlösung Wunder offenbare.
Verheißungsvoll erglänzt die Purpurschale,
In Mitleid wandelt sich der Liebe Sucht
Und überstrahlt von abendrothem Grale,
Fällt seines Lebens köstlich reife Frucht.

Er tilgte stark den hohlen Prunk und Schimmer,
Ein großer Mann in einer Welt voll Kleinheit,
Er suchte nach dem Wahren, Echten immer
Und statt des Stückwerks gab er uns die Einheit.
In Allem trotz verschwenderischer Fülle
Ein goldner Faden doch, der nie zerreißt!
Gewaltig wußte sein Titanenwille
In neue Form zu gießen neuen Geist.

Wenn je sein Vaterland ein Deutscher liebte,
Hat er's geliebt mit Andacht und mit Thränen.
Wie auch sein Tag sich lichtete, sich trübte,
Du, deutsches Volk, warst alle Zeit sein Sehnen.
So laßt an seiner Gruft uns dies geloben:
Wir wollen jenen Schatz erhalten rein,
Den er in seiner Kunst für uns gehoben
Und wollen Deutsch in seinem Sinne sein!

Nicht minder trefflich characterisirt ein von Reinhard Mosen, dem Sohne des verehrten Sängers von „Andreas Hofer", gedichteter, bei einer Trauerfeierlich-

keit zu Oldenburg gesprochener poetischer Nachruf die Bedeutung Wagner's:

Es hallt ein Wehruf durch das deutsche Land!
Denn einen Meister haben sie begraben!
Vor dessen klaren Augen offen stand
Die wirre Welt mit allen ihren Gaben
Und der uns führte mit geweihter Hand,
Am Leid des Lebens doch uns zu erlaben,
Aufschließend uns die Thore zu dem Schönen,
Darin sich alle Leiden hold versöhnen.

Er kannte all' die mächtigen Gewalten,
Wie sie hinbrausen durch das Menschenherz,
Und wußte sie volltönend zu gestalten —
So wunderbar, daß selbst der tiefste Schmerz
Vom herben Leid nichts durfte mehr behalten
Und mit der Taube aufflog himmelwärts
Zur ew'gen Sonne, zu dem stillsten Frieden,
Der nun auch ihm für alle Zeit beschieden.

Denn in sein „wunsch- und wahnlos Wahlland" ging er,
Gewinnend seiner „Weltenwand'rung Ziel!"
Doch nicht zerbrach der Tod, der Allbezwinger,
Mit diesem Mann auch dessen Saitenspiel:
Was Wagner schuf, das trotzt dem Weltverschlinger,
Und stürzet vieles, von ihm bleibet viel,
Bleibt alles das, was mit des Genius Klarheit
Er rief in's Leben und damit zur Wahrheit!

Und stolzer Freude wollen stets wir sagen,
Daß er gehörte deutschem Vaterland,
Daß deutscher Kunst dies große Herz geschlagen

Und deutsch gewesen, was sein Sinn erfand,
Uns seiner rühmen bis zu spät'sten Tagen,
Des Großen denkend vor beiläuf'gem Tand,
Und unsern Schmerz — zu Richard Wagner's Ehren —
In seinen eig'nen Tönen uns verklären! —

Und wie die Zeitgenossen alles des Herrlichen dankbar sich erinnern, was Wagner geschaffen, so würde auch eine stattliche Schaar der auserlesensten Geister unserer classischen Literaturperiode ihm dankend für sein Wirken die Hand gedrückt haben: denn Alles was sie geahnt, von einer fernen Zukunft für das Werden und Wachsen eines harmonischen Musikdrama's, begann mit Wagner in Erfüllung zu gehen.

Hatte nicht Lessing schon in der Fortsetzung seines Laokoon's geschrieben: die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben? Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will nicht läugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zur Hilfskunst der anderen macht und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist auch noch Dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübt, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst war, noch unbearbeitet gelassen hat. Wie freudig würde Lessing Wagner's Bestrebungen anerkannt haben! Und

was Herder prophetisch geschaut in dem Ausspruch: Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er herab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Töne dichtete, zuließ, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferung gefunden und vielleicht eifert ihm bald einer vor, daß er nämlich die ganze Bude der zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Action und Decoration Eines sind: alles das ist in Bayreuth durch Wagner in die Wirklichkeit getreten! Sein „vielleicht" brauchte zur Realisirung seines Wunsches zwar ziemlich ein Jahrhundert Zeit, aber die Frucht, von der er geträumt, kam herrlich zur Reife.

Auch Schiller hegte ähnliche Hoffnungen; in einem Briefe vom 29. December 1797 schrieb er an Goethe: ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man uns die servile Naturnachahmung und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einem schönen Empfängniß; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen." — Wenige Tage später gab Goethe dem Freunde zur Antwort: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich in

„Don Juan" auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isolirt, und durch Mozart's Tod ist alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt." — Nein, vereitelt war sie nicht; und Goethe würde sicherlich der Erste gewesen sein, der die großen Fortschritte der Wagner'schen Kunst einer prüfenden Würdigung unterzogen. Denn dies eben unterscheidet unsre classischen Geistesheroen von den anmaßlichen Pygmäen der Gegenwart, daß sie freudig Alles willkommen heißen, was auf einen großen idealen Hintergrund deutete, während letztere nur mit der Schneiderelle des Hergebrachten das Außerordentliche zu messen pflegen.

Das was Wagner der deutschen Kunst errungen, muß von uns treu gehütet werden; wie ließe sich das Andenken des großen Todten würdiger ehren als dadurch, daß nach wie vor in Bayreuth die von ihm in's Leben gerufenen Festspiele in gewissen Zwischenräumen stattfinden? Es sind neuerdings Stimmen laut geworden, die mit bedenklicher Miene eine Fortsetzung derselben nicht für ganz gesichert wähnen, und mit ihrer Skepsis Manchen bange machten.

Man gab zwar zu:

Der feste Vorsatz, im Geiste Wagner's die Bühnenfestspiele fortzusetzen, besteht, und die zunächst betheiligten Factoren, wie der Bayreuther Bürgermeister und Verwaltungsrath, werden sicher mit aller Energie an der Vollendung des Planes arbeiten; aber die vortrefflichen Männer, denen keine Mühewaltung im Dienste der Wagner'schen Sache zu groß oder zu gering, vergessen, wie klein eigentlich die Zahl der echtfarbigen Wagnerianer ist. Der S a c h e dienten die Wenigsten, dem M a n n e Alle! Auf einen Wink von ihm waren die bedeutendsten Künstler zur Mitwirkung an dem

Bühnenfestspiele bereit, auf seinen Ruf schaarte sich um ihn die Anhängerschaft und — das große Publicum. Nun aber ist die Zeit gekommen, die Verehrer der Wagner'schen Musik von den Verehrern der Wagner'schen Person zu trennen, und es ist allen Anzeichen nach vorauszusetzen, daß sich die Ersteren zu den Letzteren in entschiedenster Minderzahl befinden. Vor Allem die Künstler! Dem Lebenden gehorchten sie Alle, mit Aufopferung ihrer Mußezeit zogen sie nach Bayreuth, um ihre Namen auf Jahrzehnte mit der Geschichte der Bühnenfestspieltage zu verknüpfen; dem Todten folgten nur Zwei, Niemann und Reichmann. Wo waren alle die Künstler, welche dem lebenden Meister so oft ihre enthusiastischsten Huldigungen brachten? Sie fehlten Alle! ... Man mußte Niemann über seine Collegen sprechen hören. „Und wenn mir mein Intendant keinen Urlaub gegeben hätte, ich wäre durchgebrannt, ich hätte jede Conventionalstrafe gezahlt, aber Nichts hätte mich abhalten können, den Meister zu Grabe zu tragen", äußerte sich der Sänger. Dieser feurige Enthusiasmus scheint nicht überall so hell aufgelodert zu haben. Manche mochten ernstlich verhindert gewesen sein, aber jedenfalls giebt das Fehlen der darstellenden Kunst bei der Beerdigung eine nicht eben ermuthigende Perspective für die nächsten „Parsifal"-Tage. Viele Künstler lockte ja einst auch persönliche Eitelkeit, mitzuthun; sie wußten, so lange Richard Wagner lebte, vor einem Forum des auserlesensten Publicums, der vornehmsten Kritik zu singen. Ein idealeres Gastspiel war ja gar nicht zu denken. Und nun? Wird das große, elegante Auditorium wieder das Amphitheater des Festspielhauses füllen? Werden sich wiederum Tausende und Tausende finden, welche mit Aufopferung an Zeit, an Geld, an Bequemlichkeit in den heißen Sommertagen nach dem

musikalischen Mekka pilgern? Ehrlich gesagt, wir, die wir seit dem Beginne der Bayreuther Glanzzeit hier leben, glauben es nicht. Das Publicum hat sich regelmäßig in drei Classen getheilt: die erste recrutirte sich aus der großen Masse, die überall „dabei gewesen sein muß"; die zweite — namentlich die weibliche — bestand aus jenen Elementen, welche der Reiz und die sich leichter als sonst darbietende Gelegenheit, mit einem weltberühmten Manne, wie Richard Wagner, in nähere Berührung treten zu dürfen, gen Bayreuth zog; sie durften sich einige Tage in dem Ruhme des Genies sonnen, und ihre Eitelkeit war befriedigt. Die dritte Classe endlich war diejenige der ernsten musikalischen Verehrer. Diese werden bei einer Wiederholung wieder bei uns eintreffen, die andern beiden kaum! Und dieser in Aussicht stehende Mangel des großen internationalen Publicums wird die darstellenden Künstler nur noch mehr bestärken, einem Unternehmen fern zu bleiben, dem vor Allem der geniale Urheber fehlt. Er hat sie Alle mit seiner Person gefesselt und bezaubert, die dort droben auf den Brettern, wie da unten im Parquet.

Alle diese Ausführungen, so richtig sie im Einzelnen sein mögen, scheinen uns doch zu schwarzseherisch. Und zugegeben selbst, daß das große internationale Publicum in Zukunft sich vermindert, so ist dieser Verlust leicht zu verschmerzen: denn von ihm hängt zwar im finanziellen Ergebniß Manches ab, soviel wie nichts aber hat es mit dem ausschlaggebenden idealen Resultat zu thun. Die festesten, eigensten Wurzeln des Unternehmens sind ja doch in Deutschland ein für alle Mal zu suchen, das Ausland ist nur mit dem dünneren Faden einer immerhin lobenswerthen Wißbegier oder einer ausgesprochenen Curiositätensucht an die Bayreuther Festspiele gebunden. Und auch die Künstler,

die ausübenden auf der Bühne wie im unsichtbaren Orchester werden, dafern in ihnen nicht der letzte Funke von Enthusiasmus für den großen todten Meister erlischt, gewiß nicht ihre Mitwirkung versagen, so oft der Ruf an sie ergeht, zu einer neuen Pilgerfahrt nach Bayreuth. Die Opfer, die sie ja zweifellos der großen Sache gebracht und bringen werden, lohnen sich reichlichst schon in dem Bewußtsein, einer hochbedeutsamen Kunstangelegenheit mit zum Siege verholfen zu haben.

Wagner's Geist wird unmittelbar noch auf viele Decennien die Kunstwelt beherrschen; es heißt aber ihn vollständig mißverstehen, wenn die jetzige und künftige tonschöpferische Generation ihm nichts als sclavische Unterwürfigkeit darbringen wollte.

Wagner's Geist ist der der Selbständigkeit, und Niemand dient ihm besser als wer sich das Recht der künstlerischen Freiheit wahrt. Das wird viel zu wenig beherzigt; die Verführung zum Sclavendienste ist groß; ihr zu widerstehen, erfordert allerdings Muth und Character. Sobald ein großer Genius Pfadfinder einer bis dahin unbeachtet gebliebenen oder auch völlig neuen Geistesrichtung geworden, währt es nicht lange, daß eine Anzahl mehr oder minder geschickter Talente die gleichen Wege einschlägt und nun auf den Schultern der Vordermänner in die Breite wirkt, was jene in erschöpfender Tiefe bereits erfaßt. Beispiele können aus der Kunst- und Literaturgeschichte älterer und neuerer Zeit angeführt werden. Kaum daß Klopstock einst seine Bardieten als neue poetische Gattung in die Literatur eingeführt, so fand er auch eine Schaar Nachahmer, die freilich mit weit geringerer Dichterkraft ausgestattet, in dem Grade zu kariciren begannen, daß es gar nicht so unrecht war, wenn man ihren Gesang mit „Bardengebrüll" bezeichnete und ihn mehr lächerlich machte als

ihn ernst nahm. Und als Goethe mit dem „Goetz von Berlichingen" das Terrain des Ritterstückes urbar gemacht, wimmelte es nicht bald darauf auf der deutschen Schaubühne von Landsknechten, Vehmrichtern, Mönchen, als ob einzig und allein sie berufen gewesen wären, von den weltbedeutenden Brettern herunter das theatralische Evangelium zu verkünden? Wie Klopstock und Goethe ihrer Zeit als Bannerträger voranschritten, so gab Richard Wagner als Dichter für eine bestimmte Richtung den Ton an, der in mäßigen Veränderungen nun die Dichtungen der poetischen Jüngerschaft durchklingt. So sind denn z. B. zur Composition bestimmte Dramen erschienen, die wie ein getreuer Widerhall der Nibelungentetralogie sich ausnehmen. Hier wie dort umfängt uns eine für den ersten Augenblick befremdliche Atmosphäre, an die man sich jedoch nach einigem Verweilen gewöhnt; hier wie dort ist dem Walten der alten Götter ein großer Spielraum gegönnt, das Thun und Treiben nordischen Heldenthum's, das sich in ungebrochener Kraft äußert, beschäftigt die Phantasie; hier wie dort wird von der Alliteration weitgehendster Gebrauch gemacht. Damit allein aber schafft man keine stichhaltigen dramatischen Dichtungen.

Mit derartigen, nicht am Aeußerlichen haften bleibenden Nachahmungen wird dem Vorbilde kein großer Gefallen erwiesen, ebensowenig wie es seitens der Musiker geschieht, wenn sie blindweg Wagner'sche Wendungen und sein Orchestercolorit copiren. Wie unverzeihlich vollends, wollte Jemand auf Grund der philosophischen Anschauungen der Nibelungentetralogie für das künftige Musikdrama einzig vom Schopenhauer'schen Pessimismus, und auf Grund des „Parsifal" von christlich-katholischer Mystik das Heil erwarten! Alle diese Anschauungen und Wandlungen sind in dem

Grade specifisch Wagnerisch, ausschließlich aus der Individualität des Dichtercomponisten hervorgewachsen und in ihm allein berechtigt und erklärbar, daß sie von einem Dritten niemals zur Richtschnur erwählt werden können. Das, was Peter Lohmann in seinen Gesangsdramen angestrebt, die Anschauungen, die er in seiner geistesscharfen kritischen Schrift niedergelegt, die dort betonten Gesichtspunkte können um so gefahrloser von einer Jüngerschaft adoptirt werden, als sie dem subjectiven Belieben das ewig Gültige und Berechtigte gegenüber gestellt und es allein als verherrlichenswerth empfohlen finden.

Nicht aus der Nachahmung Wagner's erblühen für die weitere Entwicklung des musikalischen Dramas belangreiche Heldenthaten, nur aus einem selbständigen, seinem Geiste verwandten Schaffen können sie für die Folgezeit erwartet werden.

Der Gehalt im eignen Busen, und die Form im eignen Geist, das also, was Goethe als das köstliche Geschenk der Musen hoch gepriesen, wird auch in Zukunft den Werth und die Dauerhaftigkeit eines Kunstwerkes bestimmen. Wagner's Originalschöpfungen aber werden bestehen und bewundert, so lange der Glaube an deutsche Kraft und Gesinnungskühnheit unserem Vaterlande erhalten bleibt.

Anhang.

a. Literatur.

Aus der Literatur über die Bestrebungen der modernen Kunst im Allgemeinen und über Richard Wagner im Besondern seien u. a. hervorgehoben:

Ambros, A. W., Die Gränzen der Musik und Poesie, Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst. 8. (189 S.) Prag, 1856. Mercy.

— Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. 8. (260 S.) Leipzig, Matthes.

Berlioz, Hector, Gesammelte Schriften. Autorisirte deutsche Ausgabe von Richard Pohl. 4 Bde. gr. 8. Leipzig, Leuckart.

Hieraus einzeln: 1. Bd. A travers chants. Musikalische Studien, Huldigungen, Einfälle und Kritiken. (400 S.) 1863.

2. u. 3. Bd. Orchesterabende. Musikalische Novellen und Genrebilder. (513 S.)

4. Bd. Musikalische Grotesken. Humoristische Feuilletons. (242 S.) 1864.

— Die moderne Instrumentation und Orchestration. — Grand traité d'instrumentation et d'orchestration. 2. vermehrte und verbesserte Ausgabe. Fol. (332 S.) Berlin, Schlesingers Buchhandlung.

— Instrumentationslehre. Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntniß aller Instrumente und

deren Anwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction des Orchesters. Mit 70 Notentafeln und vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen. Autorisirte deutsche Ausgabe von Alfred Dörffel. gr. 8. (285 S.) Leipzig, 1864. Heinze.

Hieraus einzeln: Partitur-Beispiele zur Instrumentationslehre. Mit den Originalpartituren verglichen von Alfred Dörffel.

— Der Orchester-Dirigent. Eine Anleitung zur Direction, Behandlung und Zusammenstellung des Orchesters. Mit 5 Notentafeln. Autorisirte deutsche Ausgabe von Alfred Dörffel. gr. 8. (48 S.) Ebd. 1864.

Blum, E. v., Beleuchtung des durch Franz Liszt's „Faust-Symphonie" in Breslau hervorgerufenen Zeitungsstreites. gr. 8. (30 S.) Breslau, 1864. Commissionsverlag von Jakobsohn u. Co.

Brendel, F., Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Vierte, neu durchgesehene Auflage. gr. 8. (686 S.) Leipzig, 1867. Matthes.

— Grundzüge der Geschichte der Musik. Fünfte vermehrte Auflage. 8. (72 S.) Ebd. 1861.

— Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft. 8. (280 S.) Ebd. 1854.

— Franz Liszt als Symphoniker. 8. (55 S.) Leipzig, 1859. Merseburger.

Bronsart, H. v., Musikalische Pflichten. 2. unveränderte Auflage. 12. (46 S.) Leipzig, 1858. Matthes.

Bülow, H. v., und die Berliner Kritik. Ein Beitrag zur Zeitgeschichte. 12. (16 S.) Berlin, 1859. Nöhring.

— Ueber Richard Wagner's Faust-Ouverture. Eine erläuternde Mittheilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes. (Abdruck aus der „Neuen

Zeitschrift für Musik", Bd. 45. Nr. 6. u. 7.) 8. (31 S.) Leipzig, 1860. Kahnt.

Champfleury, Richard Wagner. 8. (16 S.) Paris, 1860. Librairie nouvelle.

— Richard Wagner in Paris. (Aus dem Französischen übersetzt.) 12. (16 S.) Leipzig und New-York, J. Schuberth u. Co. 1860.

Eckardt, L., Die Zukunft der Tonkunst. Vortrag an der 3. Versammlung deutscher Tonkünstler zu Carlsruhe 1864. 8. (32 S.) Leipzig, 1864. Kahnt.

Gotthold, Dr. F. A., Ueber Richard Wagner's „Tannhäuser" und seine erste Aufführung in Königsberg. gr. 8. (19 S.) Königsberg, 1854. Gräfe u. Unzer.

Gottwald, Heinrich. Ein Breslauer Augenarzt und die neue Musikrichtung. gr. 8. (31 S.) Leipzig, 1859. Matthes.

Griepenkerl, Wolfg. Rob., Die Oper der Gegenwart. Vortrag zur ersten Tonkünstlerversammlung in Leipzig am 14. Aug. 1847 gehalten. 8. (30 S.) Leipzig, 1847. Hinrichs.

Hoplit, Das Karlsruher Musikfest im October 1853. gr. 8. (128 S.) Leipzig, 1853. Matthes.

Kempe, Friedrich, Franz Liszt. Richard Wagner. Aphoristische Memoiren und biographische Rhapsodien. Ein Erinnerungsblatt für die Theilnehmer des 3. Anhalt-Bernburg'schen Musikfestes. gr. 8. (43 S.) Eisleben, 1852. Kuhnt.

Köhler, Louis, Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper. Mit Berührung verwandter Kunstfragen. gr. 8. (100 S.) Leipzig, 1853. Weber.

— Die neue Richtung in der Musik. gr. 8. (72 S.) Ebd., 1864.

Laurencin, Dr. F. P. Graf, Dr. Ed. Hanslick's Lehre vom musikalisch-Schönen. Eine Abwehr. 16. (227 S.) Leipzig, 1856. Matthes.
— Die Harmonik der Neuzeit. Gekrönte Preisschrift. 8. (67 S.) Leipzig, 1861. Kahnt.
Liszt, Franz, De la Fondation — Goethe à Weimar. Leipzig, 1851. Brockhaus.
— F. Chopin. Paris, 1851. M. Escudier.
— F. Chopin. gr. 8. (207 S.) Leipzig, 1851. Breitkopf u. Härtel.
— Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner. gr. 8. (186 S.) Mit zwei Musikbeilagen. Leipzig, 1851. Brockhaus.
— Richard Wagner's Lohengrin und Tannhäuser. Aus dem Französischen. Mit Musikbeilagen. gr. 8. (158 S.) Köln, 1852. F. K. Eisen.
— Ueber John Field's Nocturne. (Französisch und Deutsch.) 8. (31 S.) Leipzig, 1859. Schubert u. Co.
— Des Bohémiens et de leur musique. Paris, 1859. Librairie nouvelle.
— Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn. Deutsch bearbeitet von Peter Cornelius. 8. (259 S.) Pesth, 1861. Heckenast.
— Gesammelte Werke. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Marx, Adolf Bernhard. Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik. gr. 8. (572 S.) Leipzig, 1855. Ebd.
Müller, Franz, Der Ring des Nibelungen. Eine Studie zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Richard Wagner's. gr. 8. (120 S.) Leipzig, 1862. Heinze.
— Ueber Richard Wagner's Tannhäuser und Sängerkrieg auf Wartburg. Eine Mittheilung, unter Rückblick auf Sage und Geschichte. Mit Richard Wag-

ner's Portrait (in Stahlstich). gr. 8. (133 S.) Weimar, 1853. (Leipzig, Reichenbach.)

— Richard Wagner und das Musikdrama. Ein Charakterbild. 8. (202 S.) Leipzig, 1861. Matthes.

— Tristan und Isolde nach Sage und Dichtung. Ein Skizzenbild zur Einführung in das Drama Richard Wagner's. gr. 8. (275 S.) München, 1865. Kaiser.

— Lohengrin- und die Gral- und Schwan-Sage. Ein Skizzenbild auf Grund der Wort- und Tondichtung R. Wagner's. Ebd. 1866.

Pohl, Richard, Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig am 1.—4. Juni 1859. Mittheilungen nach authentischen Quellen, Berichte, Vorträge, Protokolle, Programme ꝛc. 8. (181 S.) Leipzig, 1859. Kahnt.

Raff, Joachim, Die Wagnerfrage. Kritisch beleuchtet. 1. Thl. 8. (287 S.) Braunschweig, 1854. Vieweg u. Sohn.

Ritter, Alexander, Eine Vorlesung über Programmmusik von T. Koßmaly, beleuchtet. (Auszug aus der „Neuen Zeitschrift für Musik", Bd. 48, Nr. 14, 15, 16.) 8. (14 S.) Stettin, 1858. Cartellieri.

Schelle, Eduard, Der Tannhäuser in Paris und der dritte musikalische Krieg. Eine historische Parallele. 8. (62 S.) Leipzig, 1861. Breitkopf u. Härtel.

Sobolewski, E., Das Geheimniß der neuesten Schule der Musik. 8. (30 S.) Leipzig, 1859. Wiedemann.

Wagner, Richard, Gesammelte Werke. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Wagner's Lohengrin und die Berliner Kritik der Tagespresse, von einem Gegenwartsmusiker. Berlin, 1859. Nöhring.

Wagner und die neuere Musik. Eine kritische Skizze aus der musikalischen Gegenwart [von Friedrich Hinrichs]. 8. (108 S.) Halle, 1854. Schrödel u. Simon.

Weitzmann, C. F., Harmoniesystem. Gekrönte Preisschrift. 8. (63 S.) Leipzig, 1860. Kahnt.

— Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten. Mit einer musikalischen Beilage: Albumblätter zur Emancipation der Quinten und Anthologie classischer Quintenparallelen. 8. (28 S.) Ebd. 1861.

Zellner, L. A., Ueber Franz Liszt's Graner Festmesse und ihre Stellung zur geschichtlichen Entwickelung der Kirchenmusik. Ein Beitrag zum wesenhaften Verständnisse dieses Werkes. 8. (81 S.) Wien, 1858. Manz.

Aus späterer Zeit stammen folgende Schriften:

A. L. Glasenapp, Richard Wagner's Leben und Wirken. In sechs Büchern dargestellt. Cassel und Leipzig, Carl Maurer.

H. v. Wolzogen's überaus gründlicher „Theoretischer Leitfaden" zu dem „Ring der Nibelungen", „Tristan und Isolde", „Parsifal"; die anregende Monographie O. Eichberg's über „Parsifal"; geist- und phantasievoll ist Eduard Schuré's Buch: „Das musikalische Drama" (deutsch von H. v. Wolzogen). Leipzig, E. Schlömp.

Richard Pohl's: „Richard Wagner-Studien und Kritiken", Leipzig, Schlicke (Balth. Elischer) zählt mit zu dem Besten und Gediegensten, was über Wagner's Tondramen geschrieben worden.

L. Schemann, Rich. Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und seiner Bedeutung für eine nationale Cultur. (Wolfenbüttel, H. Zwißler.)

Von großem praktischen Werth ist Nikolaus Oesterlein's „Catalog einer Richard Wagner-Bibliothek". (Leipzig, Gebr. Senf.) Natürlich erfährt er jetzt nach Wagner's Tode eine wesentliche Erweiterung.

Noch rechtzeitig traf als werthvolle Festgabe zu den Parsifalaufführungen der von dem Ehrenmitglied des Wiener akademischen Wagner-Vereins, Nicolaus Oesterlein, herausgegebene und dem Meister Richard Wagner verehrungsvoll zugeeignete „Catalog einer Richard Wagner-Bibliothek" ein, eine 521 Seiten starke Schrift, die nach vorliegenden Originalen zu einem authentischen Nachschlagebuche durch die gesammte, insbesondere deutsche Wagner-Literatur bearbeitet und im November 1881 zum Abschluß gebracht ist. Wenn man irgend einem Werke gegenüber von „Bienenfleiß" sprechen will, so darf man in allererster Linie angesichts dieses Cataloges, der übrigens mit dem 1878 erschienenen Kastner'schen weiter nichts als den Titel gemein hat, solchen Ausdruck in Anwendung bringen. Auf jeder Seite, aus allen Daten spricht eine Sammelsorgfalt, die man nur mit staunender Bewunderung anblickt.

Der Autor sagt in der Vorrede: „Das vorliegende Werk, ein auf Grundlage der im Besitz des Herausgebers befindlichen Richard Wagner-Bibliothek mit größtmöglichster Genauigkeit für das allgemeine Interesse ausgearbeitete Nachschlagebuch, welchem in der Detailausführung vielfach S. Hirzel's berühmter Goethe-Catalog als Vorbild diente, giebt zugleich einen Commentar zur Bibliothek selbst. Die Anlage dieser Wagner-Bibliothek (nebst den dazu gehörigen Sammlungen) geschah von dem Besitzer keineswegs im Sinne einer alltäglichen egoistischen Liebhaberei, es leitete ihn vielmehr die Idee, das Fundament einer einstigen großen, umfaßenden Richard Wagner-Bibliothek zu legen, welche früher oder später von berufener Hand und mit reicheren Mitteln, als sie einem einfachen Privatmanne zu Gebote stehen, vollendet werden könnte." In einer Anmerkung fügt er hinzu: „Sollte sich indessen irgend

eine entsprechende Gelegenheit finden, die Wagner-Bibliothek in ihrem jetzigen Umfange für das Interesse der Sache nutzbar zu machen, so wird sie immer solchem edlen Zwecke zugänglich sein." Wenn das oben angedeutete Project im großartigsten Maßstabe zur Ausführung gebracht werden soll, so wird jedenfalls die Oesterlein'sche Sammlung einen vortrefflichen Grundstock abgeben und der Catalog selbst als die beste Richtschnur dazu dienen, wie man zu classificiren und „wissenschaftlich-thematisch" zu verfahren habe. Denn was man auch im Einzelnen sich in der Anordnung und Uebersichtlichkeit anders wünschen mag, in der Hauptsache trifft doch der Oesterlein'sche Catalog das Richtige; daß er jetzt auf eine erschöpfende Vollständigkeit noch keinen Anspruch erhebt, liegt in der Natur der Sache, Supplemente werden ihm im Laufe der Zeit dazu verhelfen.

Um von der Reichhaltigkeit des hier aufgespeicherten Materials einen annähernden Begriff zu geben, seien nur die hauptsächlichsten Rubriken der Schrift angeführt. Die erste Abtheilung mit der Ueberschrift: „Richard Wagner", umfaßt alles auf seine Schriften und Dichtungen, Handschriften, Telegramme, Briefe, Reden und Ansprachen, kürzere gelegentliche Aussprüche und Citate aus Briefen, gedruckte Manifeste 2c., musikalische Compositionen Bezügliche; die zweite Abtheilung ist gewidmet den Uebersetzungen, Bearbeitungen von Tondichtungen, Bildnissen Richard Wagner's, Ansichten 2c.; die dritte Abtheilung handelt von Richard Wagner, seiner Kunst im Allgemeinen, dabei die selbständigen Werke, die Zeitschriften und Zeitungsliteratur, sowie bildliche Darstellungen, soweit Alles zu Wagner's Person und Sache in Frage kommt, berücksichtigend; die vierte Abtheilung beschäftigt sich mit den Wagner-

Vereinen, die fünfte mit dem Centralpunct Bayreuth, die sechste Curiosa aller Art; im Anhang kommen die Quellenwerke zur Wagner'schen Stoffwahl, Hilfsbücher, auf die Sache bezügliche Literatur zur Sprache; kurz man wüßte nicht, was noch ausfindig gemacht werden könnte, um die Classification zu erweitern.

In der Vorrede wird von Manchen vielleicht die Bezeichnung Wagner's als „der größte Künstler unseres Jahrhunderts" für übertrieben befunden und besonders von denen mit Recht beanstandet werden, die Beethoven's höchste Offenbarungen gerade in die beiden ersten Decennien unseres Säculums setzen. Wenn bei einer neuen Auflage geschrieben würde: „Wagner, einer der größten Künstler", dann wäre jeder Stein des Anstoßes beseitigt und die positive Wahrheit zum vollem Rechte gelangt. Wenn Oesterlein bemerkt: es sei ihm auch bei der Arbeit mit darauf angekommen, bei der angestrebten Vollständigkeit zu sichten, ohne damit die dem Meister selbst oder seiner Sache schuldige Achtung und Würde zu verletzen, so könnte es den Anschein gewinnen, als huldige der Catalog einer rein dithyrambischen Tendenz; wie der Augenschein lehrt, ist das aber durchaus nicht der Fall und der ganze Passus könnte später vielleicht, um einer irrigen Vorstellung zu begegnen, in Wegfall kommen. Alles im Allem zählt dieser Catalog zu den fleißigsten, reichhaltigsten und bedeutungsvollsten Arbeiten seiner Gattung. Wer sich in dem Grade wie er selbst empfiehlt, der bedarf keiner weiteren Empfehlung. —

b. Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth.

Das von Richard Wagner in's Leben gerufene Bühnenfestspielhaus in Bayreuth, von dem unserem Werkchen eine Abbildung beigegeben ist, war von seinem Schöpfer dazu ausersehen, einem künstlerisch ernsthaften Publicum den rechten Begriff davon wieder zu verschaffen, was ein wahrhaft deutsches Musikdrama zu bedeuten habe und wie es dargestellt werden müsse.

Im Gegensatz zu der landläufigen Opernpraxis und Repertoiregestaltung, für die weiter keine Gesetze als die einer möglichst bunten, den widersprechendsten Geschmacksrichtungen angepaßten Mannichfaltigkeit von Alters her maßgebend gewesen, sollte in Bayreuth mit der theatralischen Usance gebrochen und an ihrer Stelle der Geist des Kunstwerkes das entscheidende Wort sprechen, die künstlerische Würde und Weihe dem Musentempel zurückgegeben werden.

Zunächst erprobte auf ihr sich die weittragende, dem äußeren Umfange wie inneren Gehalt nach gleich großartige Tetralogie der „Ring des Nibelungen". Der Begriff: „künstlerische Weihe", der in den seltensten Fällen aus einer der gewöhnlichen Tagesvorstellungen für Wagner zu erkennen war, sollte bei der Festspielversammlung möglichst geweckt und von ihr voll erkannt werden.

Zur Erreichung dieser Absicht waren verschiedene Neuerungen im Innern des Theaters getroffen worden: das, was einer Zerstreuung Vorschub leistet oder wenigstens einer rechten Sammlung nicht in die Hände arbeitet, die Ränge, Logen sind in ihm beseitigt; das Orchester ist unsichtbar geworden, und damit ein Goethe'scher Gedanke im „Wilhelm Meister" zur Ausführung gebracht; schon der Weimarische Olympier stieß sich an

dem Anblick der mitunter oft frappirenden Musikerbewegungen. In einen „mystischen Abgrund" ist alles verwiesen, was mit Violine, Trompete ꝛc. sich zu betheiligen hat.

Zwischen schlichten, angemessen verzierten Seitenwänden nimmt die Zuhörerschaft Platz, amphitheatralisch, in weiten stets geschweiften Bogen, wenn auch nicht hinauf bis in des Himmels Blau, steigen die Reihen empor. Ein Trompetensignal, ein Leitmotiv des jeweilig darzustellenden Werkes, ertönt kurz vor seinem Beginn und mahnt eindringlich zur Sammlung auf das Kommende. Nun bedeckt tiefe Finsterniß den Zuhörerraum, das übliche Nachlesen im sogenannten Textbuche wird zu einem Ding der Unmöglichkeit und damit ein magischer Zwang ausgeübt, unverwandt den Vorgängen auf der Bühne das Auge und die Aufmerksamkeit zuzuwenden, von dort allein die geistige Erleuchtung zu erwarten, wo auch allein ein heller Lichtstrahl herdringt. Bald quellen aus dem unterirdischen Orchester mysteriöse Tonfluthen empor; das sorgfältigst abgewogene Ebenmaß der Instrumentalgruppen, die technisch abgerundetste Ausführung, die bis auf das Kleinste sich erstreckende spirituelle Schattirung, das greift zusammen, um dies musikalische Drama aufs Vollständigste in seiner Eindrucksfülle zu ergänzen.

Da Jeder sich eins mit dem Werke fühlt und der höchste Stolz nur in der Verlebendigung des Kunstideals gefunden wird, verzichtet die darstellende Künstlerschaar gern auf den Separatapplaus, weil sie Beifall während der Scene als schwerste Schädigung des Kunstwerkes zu empfinden in Bayreuth gelernt hat. Möchte die hier angebahnte künstlerische Läuterung, das Zurücktreten der persönlichen Eitelkeit hinter dem darzustellenden Kunstobjecte, auch auf die Mitglieder aller nichtbayreuther Kunstinstitute sich ausdehnen!

c. Wagner auf der Kreuzschule in Dresden.

Bis auf die neueste Zeit war über die auf der Kreuzschule in Dresden verlebte Jugendperiode Wagner's in den Jahren 1822—27 nur sehr Unsicheres zu ermitteln. Kürzlich nun gelang es dem daraufhin unternommenen Nachforschungen mehr Licht über diesen Abschnitt zu verbreiten. Der „Dresdener Anzeiger" berichtet:

Schon vor einigen Jahren wurde im Kreise des Lehrercollegiums der Kreuzschule die Frage berührt, welche Notizen wohl über den großen deutschen Tondichter, der nach zuverlässiger Ueberlieferung einst Schüler des Gymnasiums gewesen, in den Annalen der Schule erhalten sein mögen. Damals führten die Nachforschungen zu keinem Ziele; es fanden sich etwa zu der betreffenden Zeit in den Classenlisten zwei Schüler Namens Wagner, aber mit abweichenden Vornamen und Geburtsdatum, während ein Richard Wagner nirgends sich zeigte. Fast schien es also, als ob die zu Anfang unseres Jahrhunderts so lückenhafte Ueberlieferung der Kreuzschule ihren Wagner ebenso übergangen habe als etwas früher den anderen großen Namen Theodor Körner's. Denn letzterer war seiner Zeit nicht in die Schülerverzeichnisse aufgenommen worden, weil er nur als sogenannter Privatist, d. i. gewissermaßen als ein von dem Classenlehrer eingeführter Gast, einige Zeit am Unterrichte theilgenommen hatte.

Als nun die Trauerkunde von dem plötzlichen Dahinscheiden Richard Wagner's alle deutschen Herzen berührte und zugleich der von ihm selbst herrührende, bis zum Jahre 1842 reichende Abriß seines Lebens

die Runde in den Tagesblättern machte, da war der Anlaß wohl dringlich genug, um nochmals nach dem einstigen Kreuzschüler Wagner zu suchen. Er sollte im neunten Jahre auf die Kreuzschule gekommen sein, war also voraussichtlich in die unterste Classe eingetreten, und zwar im Jahre 1821 oder wahrscheinlicher 1822.

Dies einmal festgestellt, war das Weitere leicht zu finden. Wagner's Vater war gestorben, als der Sohn erst ein halbes Jahr alt war. Aber auch seinen Stiefvater, den Schauspieler Geyer, verlor Wagner bereits in früher Jugend. Als die Mutter ihren Sohn zur Kreuzschule brachte, hat der zuletzt verstorbene Stiefvater, wie es damals in den Schullisten nicht selten geschehen ist, als Wagner's Vater gegolten, und so ist denn vom Rector Gröbel unter Nr. 588 des fortlaufenden Schülerverzeichnisses, welches in den Pandectae rerum Scholam D. Crucis concernentium (begonnen im Jahre 1688) sich findet, eingetragen: Wilhelm Richard Geyer, Sohn des verstorbenen Hofschauspielers Geyer, geb. in Leipzig, den 22. Mai 1813, recip. am 2. December 1822, Cl. V, 2. Abtheilung.

Außer dem erwähnten Schülerverzeichniß, welches für jeden einzelnen nur die eben angegebenen Data ausfüllt, also über die weitere Schülerlaufbahn und über den Abgang nichts enthält, sind zum Glück noch Censurlisten vom Jahre 1815 an, und zwar fast ohne Ausnahme vollständig erhalten. Diese haben sich im Jahre 1868 an verschiedenen Stellen des Schularchivs und der Schulbibliothek lose und zerstreut vorgefunden und sind seitdem genau geordnet und in einer langen Reihe von Foliobänden vereinigt. Häufig fehlte jede Zeitangabe, bisweilen selbst der Name der Classe; doch ließ sich durch Vergleichung der verschiedenen Schülerlisten und Jahrgänge die einzelne unbestimmte

Classe leicht in die Reihe der bereits bestimmten einordnen.

Da finden wir denn unsers Wagners Schullaufbahn bis zu Michaelis 1827 genau documentirt. Er hat von Anfang an zu den besten Schülern des Gymnasiums gehört und ist ziemlich schnell in den einzelnen Classen und Abtheilungen aufgerückt. Zu Michaelis 1823 war er dritter Schüler der Classe, in welche er im vorhergehenden December aufgenommen worden war; dann absolvirte er in drei Halbjahren die Oberquinta, hierauf in schnellem Laufe die Unterquarta, Oberquarta und Untertertia, je von Halbjahr zu Halbjahr aufrückend, und besuchte zuletzt von Michaelis 1826 bis 1827 die Obertertia, anfangs als vierzigster von 56, zuletzt als neunter von 40 Schülern. Weiter ist er dann nach Untersecunda versetzt worden und aus dieser Classe, ungewiß zu welcher Zeit, abgegangen, denn zu Ostern 1828 findet er sich nicht mehr in den Classenlisten. In dem Programm des Jahres 1828 ist er unter den zwischen Ostern 1827 und 1828 abgegangenen Schülern vermerkt; eine genauere Zeitangabe wurde nach damaligem Brauche nicht hinzugefügt.

Während seines etwa fünfjährigen Schulbesuches hat Wagner, wie schon bemerkt, treffliche Zeugnisse erhalten. Nur einmal, zu Michaelis 1823, sind die Sitten als „leidlich" censirt, sonst immer als „gut" und „recht gut". Fleiß und Fortschritte sind meist als „sehr gut" oder mindestens als „gut" anerkannt. Bemerkenswerth ist noch eine vereinzelte Notiz über seine Privatlectüre. Uebersichten über das, was jeder einzelne Schüler in dem verflossenen Halbjahre gelesen hatte, scheinen damals regelmäßig angefertigt worden zu sein. Hin und wieder hat sich eine dieser Listen bei den Censurtabellen erhalten. So finden wir in der

„Extra-Privat-Arbeiten-Tabelle von der dritten Classe 2. Abth." zu Michaelis 1826 angemerkt, daß Wagner, der damals 13 Jahre alt war, die ersten 3 Bücher aus Homer's Odyssee übersetzt hat. Der weitere Zusatz „Achilles Siegsfreude: Blum," bezieht sich wahrscheinlich auf einen so betitelten Abschnitt einer Blumenlese griechischer Dichtungen. Also schon damals war die Neigung zu der Dichtkunst bei ihm vorherrschend. Denn diese kurzen Notizen erhalten ihren vollen Werth erst dann, wenn wir sie vergleichen mit dem, was die Mitschüler gelesen haben. Nur noch zwei andere haben sich damals an Homer gewagt, und zwar hat es der eine bei einem Buche Odyssee, der andere bei 200 Versen der Iliade bewenden lassen; alle übrigen haben sich leichtere oder weniger umfängliche Lectüre gewählt. Ex ungue leonem. Die damals angefangene Lectüre der Odyssee hat dann Wagner, wie er in dem Abriß seines Lebens erwähnt, auf der Kreuzschule noch weiter fortgesetzt.